C. et Y. VOIRPY

cahier d'histoire de la musique et d'activités musicales

4E

COLLECTION R. CORNET ET M. FLEURANT

SPECIMEN

ÉDITIONS HENRY LEMOINE
PARIS

COLLECTION R. CORNET ET M. FLEURANT

cahier d'histoire de la musique et d'activités musicales

de C. et Y. VOIRPY

Établi en relation avec

LE SOLFÈGE VOCAL
LE SOLFÈGE PAR LES TEXTES
LES ICONOGRAPHIES MUSICALES
L'INITIATION A LA DICTÉE MUSICALE
LE MONITEUR MUSICAL

de R. CORNET et M. FLEURANT

Classe de 4e
des Lycées, Collèges d'Enseignement Général, Collèges d'Enseignement Secondaire
et
Classes facultatives

ÉDITIONS HENRY LEMOINE
17, rue Pigalle, PARIS (IXe)
Tous droits d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays
© Copyright 1965 by Éditions Henry Lemoine Paris - 24.150 HL
Made in France

AVANT-PROPOS

Le découpage de cet ouvrage propose, dans chacun des 12 chapitres prévus et à partir des compositeurs les plus importants des XVIIe et XVIIIe siècles, un élargissement vers les formes essentielles qu'ils pratiquèrent ou contribuèrent à créer.

Le professeur pourra, selon le temps dont il disposera, en classe de 4e soit se borner à ne traiter que les paragraphes réservés aux musiciens, soit replacer ces derniers dans un ensemble historique évoqué à propos de chaque forme, tout complément pouvant être apporté en Classes Facultatives de Second Cycle.

Un tableau chronologique et un index alphabétique des formes étudiées permettront à tout instant à l'élève de situer le compositeur ou l'œuvre dont il est question.

Tout détail biographique a été délibérément écarté au profit d'un tableau simple où ne sont figurées que les principales étapes de la vie du compositeur.

Mais, comme pour les ouvrages similaires de 6e et 5e, l'étude historique doit rester subordonnée à l'audition, à l'observation des gravures et à la participation active de l'élève à de véritables travaux pratiques élémentaires : collage de l'Iconographie, analyses formelles à compléter, fiches pour les œuvres principales, cahier d'activités personnelles, etc.

De nombreuses lectures sont en outre livrées, à la fin de chaque chapitre, à la curiosité de l'élève. De caractère facultatif, elles apportent cependant, en même temps qu'un complément de documentation, de précieux témoignages (d'époque pour la plupart) sur les musiciens et les font revivre plus sûrement qu'une quelconque notice biographique. Elles peuvent en outre constituer une base d'élargissement à l'enseignement dans les classes du Second Cycle.

Les références au Solfège Vocal et au Moniteur Musical, classe de 4e, dont cet ouvrage est le complément historique, permettront de chanter ou de suivre à l'audition de nombreuses œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles que les quelques exemples ci-joints pourront utilement compléter.

Les références au Solfège par les Textes sont également indiquées.

QUELQUES CONSEILS POUR L'UTILISATION DE CE CAHIER

— *Les tableaux relatifs aux vies des compositeurs ont été établis suivant* ***l'échelle de 1 cm pour cinq ans.***
Dans chacun d'eux la ***période hachurée*** *correspond aux années pendant lesquelles le musicien composa.*

— ***L'étude de Beethoven,*** *permettant à la fois une revision des grandes formes classiques et une introduction au monde musical romantique, constituera le premier chapitre du Cahier d'Histoire de la Musique, classe de 3e.*

— ***L'élève collera dans les cadres réservés*** *à cet effet les gravures de l'Iconographie musicale du Solfège Vocal, de R. Cornet et M. Fleurant classe de 4e.*
Les numéros et références des cadres qui figurent dans la légende de chaque gravure ***ne doivent pas être séparés au découpage.***

— ***L'élève pourra se procurer séparément*** *l'Iconographie aux Editions Henry Lemoine, 17, rue Pigalle, Paris-IXe, ou chez son fournisseur habituel, au cas où il ne posséderait pas le Solfège Vocal, classe de 4e.*

— ***Il complétera utilement ce cahier*** *en se procurant* ***à titre facultatif*** le ***Moniteur Musical*** (disque 33 tours, 25 cm) classe de 4e, en vente aux Éditions H. LEMOINE

Abréviations employées dans cet ouvrage : S.V. 4e : Solfège Vocal, classe de 4e.
S.p.l.T. : Solfège par les textes (classes de Second Cycle).
M.M : Moniteur Musical, classe de 4e.

1re PARTIE

LA MUSIQUE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

LES AUDITIONS

51. — *Un bal masqué.*

50. — *Condamnation de Banquet.*

52. — *Concert après le repas.*

Ch. 1. — RÉVISION : LA MUSIQUE A LA FIN DU XVIe siècle.

Voir Cahier d'Histoire, cl. de 5e.

1. — *Recueil de Janequin.*

I. — LA POLYPHONIE

(Voir S. V. 4e : nos 14 à 18, 35, 36 ; S.p.l.T. nos 38 à 48.)

● Elle connut son **apogée au XVIe siècle,** tant sur le plan

Profane : chansons polyphoniques, madrigaux,

que **Religieux : messes, motets, psaumes** protestants.

● Les **Polyphonistes** furent nombreux pendant la Renaissance et, parmi eux :

En Flandre : JOSQUIN DES PRÉS, ROLAND DE LASSUS.

En France : JANEQUIN *(La Bataille de Marignan)*, COSTELEY *(Mignonne, allons voir...)*, CLAUDE LE JEUNE.

En Italie : PALESTRINA.

En Espagne : VICTORIA.

En Angleterre : W. BYRD.

20. — *Palestrina.*

19. — *Costeley.*

8. — *Un concert au* XVIe *siècle.*

II. — LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

(Voir S. V. 4e : nos 5-7 ; S.p.l.T. 1re : nos 13-16.)

6. — *Concert champêtre.*

7. — *Le Triomphe de l'Amour.*

A. LES INSTRUMENTS A LA FIN DU XVIe siècle.

● **A cordes :**

Pincées { **luth,** harpe, guitare ; **psaltérion, virginal,** épinette (voir ch. 4) ;

Frappées : tympanon, **clavicorde** (voir ch. 12) ;

Frottées { **viole** (famille complète, voir ch. 6) ; vielle à roue.

● **A vent :**

flûte traversière ou à bec ;
Hautbois, cornemuse (musette) ;
Basson (cromorne, bombarde) ;
Cornet à bouquin, serpent ;
Trompette (sans pistons) ;
Cor (sans pistons) ;
Trombone (saquebute) ;
Orgue (de tribune, voir ch. 8).

● **A percussion :**

Tous existaient : **timbales,** tambour, etc.

B. LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

● **Des groupes d'instruments** (variés, mais où dominent déjà les violes) étaient employés dans les **Divertissements de cour,** les **bals** et les **ballets,** ainsi qu'à la **Tribune des églises** (violes et cuivres).

● **L'Orgue** avait sa littérature propre depuis la fin du XIVe siècle (avec LANDINI, PAUMANN) et comptait **à la fin du XVIe siècle d'importants maîtres** dont l'influence s'étendit sur tout le XVIIe siècle :

En Flandre (Pays-Bas) : SWEELINCK.
En Italie (Venise) : G. GABRIELI.
En Espagne : CABEZON.

● **Le Luth** était utilisé au XVIe siècle pour jouer les **Suites d'airs à danser** (voir ch. 4) et les **Transcriptions de polyphonie** (chansons, madrigaux).

Il était l'**instrument de la société raffinée de la Renaissance.**

Rappelons, parmi les premiers luthistes : FR. DA MILANO, J. B. BESARD.

● **Virginal et Épinette** (premières formes du clavecin, voir ch. 4) étaient en honneur en Angleterre et en France dès la fin du XVIe siècle.

III. — DANSES, DIVERTISSEMENTS DE COUR ET THÉATRE

(Voir S. V. 4e : nos 19 à 24, 26, 27, 28 ; S.p.l.T. nos 51-52.)

● **Les Danses,** nombreuses au XVIe siècle, étaient **groupées en Suites dans les Divertissements** (lentes et vives alternées), donnant naissance au **Ballet de cour.**

Exemple : Ballet comique de la Royne, de Balthazar de Beaujoyeux, en 1581.

● **Rappelons quelques danses de cette époque :**

Le branle,	La gaillarde,
Le tourdion,	La pavane,
Le rigaudon,	La courante,
La bourrée,	La gigue,
Le passepied,	La volte.

● **Le théâtre** musical, de plus en plus réduit, comportait encore quelques **Pastorales** (issues des jeux du XIIIe siècle) ainsi que des **Mystères** (où la musique tenait de moins en moins de place).

5. — *Orgue positif.*

Mais, dès la fin du siècle, prendront naissance les deux formes principales de **Musique dramatique :**

Religieuse : l'oratorio (voir ch. 7) ;

Profane : l'opéra (voir ch. 2 et 3).

2. — *Page de « L'Orchésographie » de Thoinot-Arbeau.*

38. — *Gravure du « Ballet comique de la Royne ».*

43. — *Décor du Mystère de la Passion.*

34. — *Bal donné à la cour d'Allemagne.*

49. — *Banquet du tournoi de Sandricourt.*

Coller ici le bord droit des gravures.

N° 35

N° 48.

Ch. 2. — UN COMPOSITEUR : MONTEVERDI
UNE FORME : L'OPÉRA ITALIEN

22. — *Monteverdi.*

I. — LES AUDITIONS

M.M. : *Récitatif d'Orfeo* (Monteverdi), *Madrigal* (Trromboncino).

En classe : .....

.....

.....

.....

.....

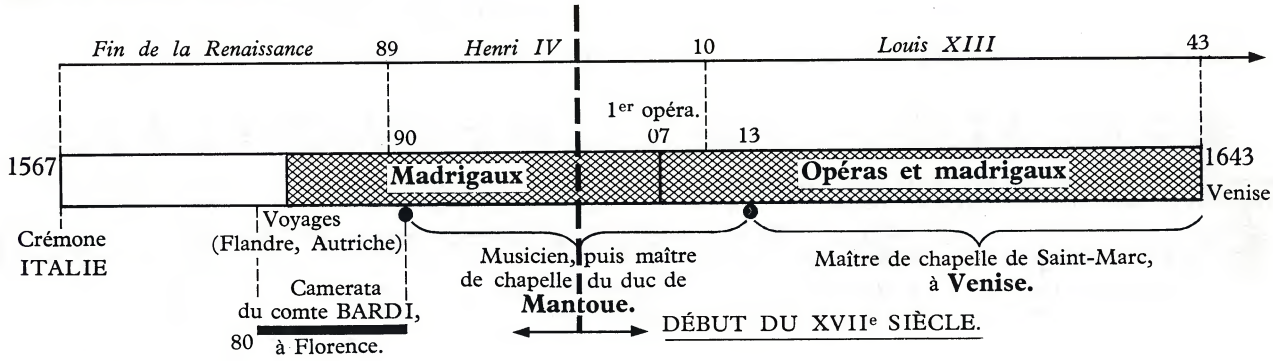
.....

.....

II. — MONTEVERDI

voir S.V. 4e : no 120
S.p.l.T. no 54

LES ÉTAPES DE SA VIE :



SES ŒUVRES :

A. **Profanes :**

— **Opéras :** Orfeo — Ariana
Le Couronnement de Poppée, — Le Retour d'Ulysse.

— **Madrigaux :** (s'apparentant soit à la polyphonie, soit au récitatif et à la cantate profane) le combat de Tancrède et de Clorinde.

B. **Religieuses :** Motets, Messes (tradition polyphonique du XVIe siècle).

SON RAYONNEMENT

● Il réalise **l'union entre la polyphonie de la Renaissance** (madrigaux) et le **style nouveau de la monodie accompagnée** (opéras).

● S'il n'est pas le véritable créateur de l'OPÉRA, il en est **le premier grand maître.**

● Son souci de faire vivre ses personnages sur scène et la puissance expressive de sa musique le désignent comme le **précurseur des grands compositeurs dramatiques** (Gluck, Mozart, Wagner...).

III. — L'OPÉRA ITALIEN

Voir : S.V. 4e : nos 120 et 126.

***DOCUMENTATION:* Orféo, opéra de Monteverdi.**

1° ***Les instruments qui constituent l'orchestre :***

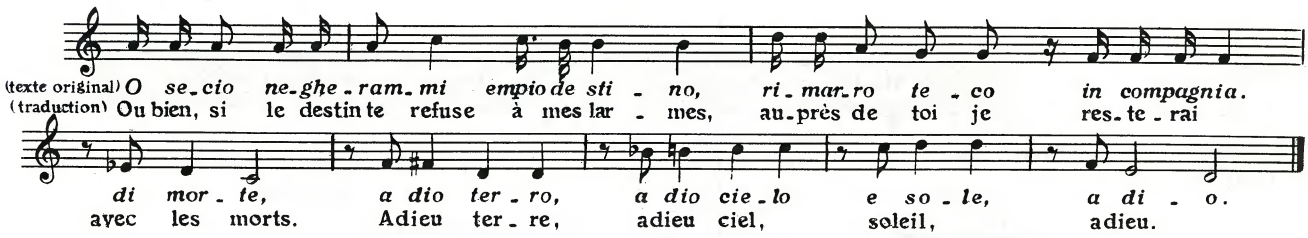
Par 1 : *harpe double, orgue régale, petite flûte, trompette aiguë ;*
Par 2 : *clavecins, contrebasses de viole, violons piccolo, luths, orgues de bois, cornets ;*
Par 3 : *basses de gambe, trompettes avec sourdine ;*
Par 4 : *trombones ;* ***Par 10 :*** *violes « da braccio ».*

2° ***Composition du début de l'opéra*** *(1 prologue et 5 actes au total) :*

Ouverture *(orchestre seul) : toccata, ritournelle, toccata (reprise de la première).*
Prologue : *5 strophes chantées (récitatif) suivies de la ritournelle de l'ouverture.*
Acte I :

1. *Récitatif (un berger),*
2. *Chœur polyphonique,*
3. *Récitatif (une nymphe),*
4. *Chœur polyphonique,*
5. *Ritournelle (orchestre seul),*
6. *Récitatif (un berger),*
7. *Récitatif (Orfeo : « Hymne au soleil »),*
8. *Récitatif (Euridice),*
9. *Chœur polyphonique (n° 4),*
10. *Ritournelle (n° 5),*
11. *Chœur polyphonique (n° 2),*
12. *Récitatif (un berger),*
13. *Ritournelle (orchestre seul),*
14. *Chœur polyphonique (3 strophes séparées par la ritournelle n° 13),*
15. *Chœur polyphonique,*
16. *Sinfonia (orchestre seul).*

3° ***Exemple de récitatif*** *(Orfeo, acte 2)* (Voir récitatif d'Orphée, de Gluck, page 57.)



4° ***Autres exemples :*** Voir S.V. 4e : n° 120.

SES ÉLÉMENTS

Il est **divisé en actes** (souvent 5, plus tard 3) et chaque acte **en scènes.** Celles-ci peuvent contenir les éléments suivants :

● **Chantés :**

— Le **récitatif** (voir plus haut) } un seul chanteur.
— Les **airs** (après Monteverdi) }
— Les **ensembles** (duos, trios, quatuors, etc.).
— Les **chœurs** (nombre important de chanteurs : foule, soldats...).

● **Orchestraux :**

— L'**ouverture** (qui précède le lever du rideau) ;
— Les **danses** (moins nombreuses dans l'opéra italien qu'en France, plus tard groupées en ballet) ;
— Les **ritournelles** (qui précèdent un air ou s'intercalent entre les couplets) ;
— L'**accompagnement** de toutes les parties vocales, sauf la forme de récitatif dit « secco », accompagné au clavecin.

QU'EST-CE QUE LE RÉCITATIF?

C'est un « discours récité d'un ton musical et harmonieux. C'est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une **déclamation en musique,** dans laquelle **le musicien doit imiter,** autant qu'il est possible, **les inflexions de voix du déclamateur. »**

(J.-J. ROUSSEAU. « *Dictionnaire de musique* ».)

QU'EST-CE QU'UN AIR?

« Dans les opéras, l'on donne le nom d'airs à **tous les chants mesurés. »**

(Ibid.)

CE QUI LES DISTINGUE

Le récitatif « se distingue du chant (air) en ce qu'**il n'observe pas un mouvement aussi régulier que le chant...** Ce récitatif étant proprement fait non pour être chanté, mais pour être déclamé musicalement, il ne doit s'y trouver aucun des agréments du chant ».

(Encyclopédie de 1751.)

SON ÉVOLUTION

1. — Avant Monteverdi : sa naissance.

● Elle se situe en **Italie,** à **Florence,** à la **fin du XVIe siècle.**

● C'est, à l'origine, une tentative de **retour à la simplicité du théâtre antique** et d'une **union plus étroite entre poésie et musique.**

● Les premiers essais sont réalisés par des groupes de lettrés et de musiciens : **les cénacles** (ou « cameratas »).

Le plus important fut celui du comte BARDI.

● Ceux-ci recommandaient :

— **L'abandon de la polyphonie** (qui sacrifiait le texte) au profit de la **monodie** (une seule voix), accompagnée par un instrument (le luth) ou l'orchestre.

— **L'emploi du style récitatif** (voir plus haut).

● Les premiers compositeurs furent plus des chercheurs que des musiciens valables.

Citons parmi eux : GALILEI (père de l'astronome célèbre),
CACCINI,
PERI (auteur du premier opéra : *Euridice*, représenté en 1600).

2. — De Monteverdi à la fin du XVIIIe siècle.

● **Les successeurs de Monteverdi à Venise et à Rome :**

— *A Venise*, l'opéra devient **plus populaire, plus vivant et coloré** à la fin du XVIIe siècle. Le goût des machineries et des décors compliqués se développe.

Citons deux compositeurs principaux : CAVALLI et CESTI, qui introduisirent l'opéra italien en France, à la demande de Mazarin.

— *A Rome*, l'air prend peu à peu le pas sur les récitatifs.

ROSSI donnera son opéra : *Orfeo*, à Paris, en 1647. (Voir lecture.)

● **Au XVIIIe siècle, à Naples :**

C'est l'époque du **Bel Canto,** triomphe de la virtuosité et du chant. Un nom domine les nombreux compositeurs de l'époque : ALEXANDRE SCARLATTI, auteur de plus de 115 opéras.

L'Allemand HASSE (« Il sassone », voir lecture) fera également carrière dans l'opéra italien.

Dans la deuxième moitié du siècle, l'**opéra « Seria » cèdera en partie la place à l'opéra « Buffa »** (voir ch. 10) malgré quelques compositeurs, dont JOMELLI et PICCINI (qui sera opposé à Gluck).

IV. — LECTURES

1. — L'OPÉRA ITALIEN VU PAR UN FRANÇAIS DU XVIIIe siècle (en 1739) :

Coller ici le bord gauche de la gravure 57.

« Le nombre et la grandeur des théâtres en Italie sont une bonne marque du goût de la nation pour ce genre d'amusement. Les villes ordinaires en ont de plus beaux que ceux de Paris. Dans les grandes villes comme Milan, Naples, Rome, etc., ils sont tout à fait vastes et magnifiques, construits d'une architecture belle, noble et bien ornée...

Ici et dans les villes principales, les opéras commencent, soit au mois de novembre, soit vers Noël et vers les Rois et durent jusqu'à Carême. Il n'y en a point le reste de l'année. Les musiciens ne font rien alors ou se rassemblent en petites troupes pour aller à Reggio, à la foire d'Alexandrie ou dans d'autres villes médiocres, quelquefois même dans les campagnes durant l'automne, quand il y a beaucoup de noblesse en « villeggiatura », dans les châteaux circonvoisins.

Dès que les théâtres ont été ouverts ici... l'assemblée générale est à l'opéra, qui est fort long, et qui dure depuis huit à neuf heures jusqu'à minuit. Les dames tiennent, pour ainsi dire, la « conversazione » dans leurs loges, où les spectateurs de leur connaissance vont faire de petites visites...

Passé les premières représentations, où le silence est assez modeste, même au parterre, il n'est pas du bon air d'écouter, sinon dans les endroits intéressants. Les loges principales sont proprement meublées et illuminées de girandoles. Quelquefois on y joue, le plus souvent on cause, assis en cercle autour de la loge...

Le répertoire :

L'opéra italien diffère beaucoup de l'opéra français, soit dans le choix des sujets, soit dans la construction des pièces, soit dans le nombre et l'espèce des acteurs, aussi bien que dans la manière de les rassembler. Ce n'est pas comme chez nous une académie fixe, composée des mêmes sujets que l'on renouvelle dans le besoin. Ici, un entrepreneur qui veut mettre sur pied un opéra pour un hiver obtient la permission du gouverneur, loue un théâtre, rassemble de divers endroits des voix et des instruments, fait marché avec les ouvriers et le décorateur, et finit souvent par leur faire banqueroute, ainsi que nos directeurs de comédies de campagne. Pour plus de sûreté, les ouvriers se font déléguer en payement des loges qu'ils louent à leur profit. A chaque théâtre on exécute deux opéras par hiver, quelquefois trois ; si bien que nous comptons en avoir environ huit pendant notre séjour. Ce sont chaque année des opéras nouveaux et de nouveaux chanteurs. On ne veut revoir, ni une pièce, ni un ballet, ni une décoration, ni un acteur, que l'on a déjà vu une autre année, à moins que ce ne soit quelque excellent opéra de Vinci, ou quelque voix bien fameuse...

Je vous ai dit qu'en Italie on ne savait ce que c'était que de graver ou d'imprimer aucune musique, soit vocale, soit instrumentale. On aurait trop à faire ; les concertos, les symphonies à grand chœur pleuvent de toutes parts. Quant aux voix, il n'en faut pas un grand nombre ; l'opéra italien n'est, pour l'ordinaire, composé que d'environ une demi-douzaine de personnages, sans tout cet appareil de chœurs, de fêtes en chants et en danses qui se trouvent dans les nôtres.

L'orchestre est ici plus nombreux et plus varié ; mais les instruments ne sont ni rares ni chers, au lieu que les belles voix se paient à un prix exorbitant, outre qu'il faut les faire venir de loin à grands frais...

Le récitatif italien déplaît souverainement à ceux qui n'y sont pas habitués. On dit qu'on le goûte quand on y est accoutumé : il est vrai que je commence à m'y faire ; mais les gens du pays n'y sont peut-être pas encore faits, car, dès qu'ils savent la pièce, ils ne l'écoutent plus, si ce n'est dans les scènes intéressantes. J'admirais, au commencement, comment il peut être à la fois si baroque et si monotone...

On bat la mesure à l'église dans la musique latine, mais jamais à l'opéra, quelque nombreux que soit l'orchestre, quelque chargé de parties que soit l'air que l'on exécute ; ces gens-ci ont tout autrement que nous de justesse et de précision ; aussi disent-ils encore plus de mal de notre exécution que de notre musique...

La mise en scène :

La magnificence de la décoration dans les opéras italiens est telle, souvent comparée à la mesquinerie ordinaire de la nôtre, que je puis vous en donner qu'une faible idée ; il faut l'avoir vue. L'art de la peinture est aujourd'hui perdu en Italie ; il n'y reste d'habiles gens que dans la partie de perspective et de décoration. L'immense grandeur des

théâtres leur donne lieu d'étaler leur savoir-faire dans un espace convenable que nous n'avons pas dans nos chétives salles de Paris ; vous ne sauriez croire avec combien de vérité, dans le tout et dans le détail, ils rendent le lieu représenté ; c'est en effet une galerie, une forêt, un champ, une grange, un cabinet, une prison voûtée, etc.

Au lieu de placer uniformément comme nous les pièces de la décoration sur les deux files de coulisses, ils les répandent tout au travers du théâtre ; si ce sont des colonnades ou des galeries, ils les disposent obliquement sur plusieurs lignes diagonales, ce qui augmente l'effet de perspective ; si le lieu doit avoir peu d'espace, ils y restreignent le théâtre et le ferment si bien de toutes parts, qu'on dirait être dans une caverne, dans une tente ou sous une voûte. Il y a deux ou trois changements par acte ; ils s'exécutent sans beaucoup d'adresse, avec moins d'ensemble et de promptitude que chez nous. Mais aussi, quand ils sont faits, la vérité en est telle que toute mon attention se porte à reconnaître lorsque l'on doit changer la scène, où se trouve la jonction de ces pièces que je viens de voir poser l'une après l'autre.

Au lieu des chœurs de voix et de danseurs qui peuplent et parent notre spectacle, ils remplissent le leur d'un grand appareil de marches, de sacrifices, de cérémonies de toute espèce, qu'ils rendent avec un détail vrai, curieux et amusant. Les spectacles muets, que Servandoni commence à donner aux Tuileries, sont à peu près du même genre. Pour des machines proprement dites, je ne leur en ai pas vu ; leurs poèmes n'ayant ni merveilleux, ni divinités, ni magie, n'en sont pas susceptibles. Les marches sont nombreuses, quelquefois de cent et de cent cinquante personnes. Au premier coup d'œil, le spectacle de ces chars de triomphe, de cette foule, de tout cet attirail, a de la pompe et de la magnificence...

(Mais) ces gens de la suite des principaux acteurs ne sont ni mis ni vêtus comme nos groupes de choristes, comme nos troupes galantes de danseuses. Ce sont des gueux mal chaussés revêtus d'une longue soubreveste peinte en oripeaux et d'un bonnet tel quel.

Le peuple aime surtout les combats, les mêlées ; il faut, pour plaire au parterre, qu'il y ait dans chaque opéra une semblable pompe... Ces combats sont assez bien exécutés ; ils m'amusent aussi. J'ai vu des capitaines arriver à la tête de leur troupe montés sur de très beaux chevaux effectifs ; mais ces chevaux paraissaient n'avoir qu'un goût médiocre pour la musique, et ne se pas plaire à trotter sur les planches d'un théâtre... »

(Extrait des « *Lettres italiennes* » de
Charles de Brosses, président au Parlement de Dijon,
recueillies par Y. FLORENNE - Ed. Mercure de France.)

2. — REPRÉSENTATION A PARIS, EN 1647, DE L'ORFEO DE LUIGI ROSSI :

« L'action commença par deux gros d'infanterie armée de pied en cape, qui représentaient deux armées ; elles se battirent, mais non jusques à ennuyer la compagnie par leurs chamaillis et le cliquetis de leurs armes. Une des armées assiégeait une place, et l'autre la défendait. Un pan de la muraille étant tombé donna l'entrée à l'armée française, lorsque la Victoire descendant du ciel parut en l'air et chanta des vers à l'honneur des armes du Roi et de la sage conduite de la Reine sa mère. Nul n'y pouvait comprendre comment elle et son char triomphant pouvaient demeurer aussi longtemps suspendus. »

On nous décrit ensuite les décors et les changements à vue. C'est d'abord « un bocage, dont l'étendue et la profondeur semblent surpasser plus de cent fois le théâtre ». Puis, « la perspective s'ouvre et fait voir une table superbement servie pour les noces ». « Vénus descend dans un nuage avec une troupe de petits amours. » L'entrée des Enfers est représentée par « un désert affreux, cavernes, rochers, avec un autre en forme d'allée, au bout desquels se découvrait un peu de jour ». Après qu'Eurydice a été rendue à Orphée, les monstres de l'enfer exécutent un ballet grotesque, dont la musique n'a pas été conservée dans la partition, et qui fut un des plus grands succès de la représentation, « l'une des choses la plus divertissante », comme dit Renaudot. « C'étaient des bucentaures, hiboux, tortues, escargots et autres animaux étranges et monstres les plus hideux, qui dansaient au son des cornets à bouquin, avec des pas extravagants et une musique de même. » La danse était fréquemment mêlée au chant. Ici, « Orphée et Eurydice chantaient et dansaient ». Là, « le satyre dansait avec des pieds de bouc ». Plus loin, « les dryades dansaient avec des castagnettes ». Ou encore, « les bacchantes, ayant chacune des sonnettes aux pieds, un tambour de basque en une main, et une bouteille en l'autre ». A la fin du spectacle, la lyre d'Orphée, montant au ciel, se transformait en Lys de France, comme l'indique le discours de Mercure qui termine l'Orfeo.

(Extrait de Romain ROLLAND : « *Musiciens d'Autrefois* ». Ed. HACHETTE.)

40. — *Scène du « Ballet des Quatre parties du Monde ».*

Parmi les premiers exemples d'opéras français, se situent les **Pastorales** de CAMBERT et PERRIN, fondateurs de l'Académie royale de musique, évincés par Lully.

2. — De Lully à Rameau :

— MARC-ANTOINE CHARPENTIER, contemporain et rival de Lully, écrira peu pour le théâtre : une comédie-ballet (Le Malade imaginaire) avec Molière, un opéra : Médée. Il sera surtout **un des grands maîtres de la musique religieuse française** (voir ch. 7) avec LA LANDE (voir ci-après).

— CAMPRA (Les Fêtes vénitiennes).

— J.-J. MOURET (les Fêtes de Thalie).

— DESTOUCHES (les Éléments) sont les principaux représentants de la période qui précédera l'arrivée de RAMEAU (début du XVIIIe siècle) et où domine **l'OPÉRA-BALLET.**

41. — *Homme en habit de ballet.*

IV. — LA MUSIQUE A VERSAILLES

ORGANISATION DE LA MUSIQUE A LA COUR DE LOUIS XIV

(Extrait de l'ouvrage de P. CITRON : « *Couperin* ». Editions du Seuil.)

« *La maison musicale du roi avait une ampleur surprenante, qui tenait en partie au système des charges héréditaires. Un musicien pouvait les cumuler, ou en obtenir du roi la « survivance » (promesse d'attribution) pour un de ses parents — en général son fils ; il se créait ainsi des sortes de pensions où le mérite n'était pour rien ; et, quand le successeur n'était pas musicien, ou guère, il fallait créer une autre charge pour que la fonction fût remplie.*

42. — *Dame en habit de ballet.*

Si elle n'était pas transmise par héritage, une charge devait être achetée ; et, quand le plus digne n'était pas assez riche, le roi lui donnait la charge gratuitement ou à prix réduit. Les titulaires des sinécures s'effaçaient, par modestie ou complaisance, devant les vrais musiciens, ou faisaient écrire par leur « nègre » les œuvres indispensables.

Ces œuvres devaient être toujours nouvelles ; à moins de l'avoir demandé, le roi n'écoutait jamais deux fois la même musique — pas plus que l'on ne rallumait à la cour une chandelle qui avait brûlé ne fût-ce qu'une minute. Et, comme il y avait concert plusieurs fois par semaine, et musique presque tous les jours, un petit nombre de compositeurs n'y aurait pu suffire.

46. — *Représentation du « Malade imaginaire ».*

Enfin, le grand nombre des musiciens tenait aussi à l'existence de trois corps distincts, sans rapports entre eux sauf à l'occasion de rares solennités : ***la chambre, la chapelle*** *et* ***les écuries*** *(musique de chasse).*

L'ensemble était dirigé par deux surintendants. En 1693, quand Couperin arriva à Versailles, le premier était l'obscur Boesset, petit-fils du musicien de Louis XIII ; il devait se retirer trois ans plus tard, laissant la place à un fils de Lully. L'autre surintendant était La Lande.

La musique de la chambre était aux mains de deux compositeurs — encore Boesset et La Lande — et de deux maîtres (chefs d'orchestre pour la musique profane), Boesset et Lambert (Colasse après 1696).

L'orchestre comprenait tout d'abord les 24 violons de Lully, des bois et cuivres en proportion, des chanteurs et chanteuses. Et il y avait les virtuoses, attachés à la cour (d'Anglebert fils au clavecin, Marais à la basse de viole) ou occasionnels (en particulier les étrangers et les petits prodiges).

Les concerts avaient surtout lieu dans le grand escalier de la Reine, dont les voûtes faisaient résonner à plein les harmonies de l'orchestre.

La musique de la chapelle formait un corps distinct. Le maître de chapelle — parfois appelé grand maître — était obligatoirement un prêtre ; il avait le droit de marcher en surplis devant le roi ; sa seule fonction était de régler les rapports entre la liturgie et la musique, sans s'occuper des questions musicales. Les sous-maîtres de la chapelle (ou maîtres de musique de la chapelle) étaient deux sous Louis XIII ; Louis XIV avait doublé leur nombre. En 1693, La Lande détenait deux charges ; Colasse et Minoret les deux autres. Les organistes, depuis 1678, étaient quatre : Le Bègue, Nivers, Buterne et Thomelin ; ils exerçaient leur charge par quartier, c'est-à-dire par trimestre.

28. — *M.-R. de La Lande.*

L'orchestre était formé de 4 dessus de violon, 3 parties d'accompagnement (haute-contre, taille et quinte), 2 basses de violon, 1 grosse basse de viole ou théorbe au besoin, 2 flûtes, 2 bassons, 1 basse de cromorne : 15 instruments en tout. Le chœur, plus important, comprenait 9 dessus de voix et 6 pages ; 13 hautes-contre (dont 5 ecclésiastiques), 8 basses chantantes et 3 basses jouant du serpent : 78 en tout. Les voix féminines y étaient en minorité ; sans doute les voix de contralto étaient-elles souvent

confiées aux hautes-contre, au registre plus étendu vers le haut que les ténors. La « symphonie » — ensemble chœur-orchestre — comptait donc à la chapelle plus de 90 exécutants : imposant ensemble, renforcé par les accords de l'orgue. »

N.B. — La musique des écuries était réservée aux services de plein air : chasse, défilés militaires, fêtes de plein air dans le parc, feux d'artifice...

Elle ne comprenait, en conséquence, que des instruments à vent et à percussion. Parmi eux, hautbois, bassons, trompettes, timbales pouvaient être adjoints à la chambre ou la chapelle dans certaines circonstances (Exemple : Symphonies pour les soupers du Roy, de La Lande).

36. — *Un bal à la cour de Louis XIII.*

LES PRINCIPAUX COMPOSITEURS DE VERSAILLES

Après la mort de LULLY (1687), les fonctions de surintendant seront pratiquement assurées (jusqu'en 1726, sous le règne de Louis XV) par :

MICHEL-RICHARD DE LA LANDE.

Ses principales œuvres :

— **Suites** pour orchestre (dites « Symphonies pour les soupers du Roy »);

— **Motets** (en latin, pour soli, chœurs et orchestre) : De Profundis, Miserere.

Il reste avant tout **le grand maître de la musique religieuse française à l'époque classique.**

Parmi les autres compositeurs qui exercèrent une fonction à la cour, citons :

FR. COUPERIN (voir ch. suivant), organiste de la chapelle, claveciniste du roi;
RAMEAU (voir ch. 5), compositeur de la chambre (Louis XV).

54. — *Musiciens et chanteurs de la chambre de Louis XIV.*

V. — LECTURES

1. — LULLY VU PAR SES CONTEMPORAINS

Au violon : « *Il jouait divinement. Depuis Orphée, Amphion et ces messieurs-là, on n'a pas tiré d'un violon les sons qu'en tirait Lully... Mais il pendit son violon au croc, plusieurs années avant d'être seigneur de l'opéra. Du jour que le Roi le fit surintendant, il négligea si fort son violon qu'il n'en avait pas même chez lui, comme s'il voulait s'affranchir de la sujétion de l'instrument, dont il ne se serait pas plu à jouer d'une manière médiocre... Mille gens lui en demandaient par grâce quelque petit air ; il en refusait et les grands seigneurs et ses amis de débauche, n'étant rien moins que timide ou complaisant, et s'étant mis sur le pied de ne connaître qu'un maître. M. le Maréchal de Grammont fut le seul qui trouva le moyen de l'en faire jouer, de temps en temps. Il avait un laquais, nommé Lalande, qui devint un des meilleurs violons de l'Europe. A la fin d'un repas, il priait Lully de l'entendre et de lui donner seulement quelques avis. Lalande venait, jouait, et faisait sans doute de son mieux. Cependant, Lully ne manquait pas de s'apercevoir qu'il jouait mal quelque note. Il lui prenait le violon des mains, et, quand une fois il le tenait, c'en était pour trois heures : il s'échauffait, et ne le quittait qu'à regret...* »

Au travail : *« Il la lisait (la scène choisie) jusqu'à la savoir presque par cœur ; il s'établissait à son clavecin ; il chantait et rechantait les paroles, battant son clavecin, sa tabatière sur un bord, et toutes les touches pleines et sales de tabac : car il était fort malpropre... Quand il avait achevé son chant, il se l'imprimait tellement dans la tête qu'il ne s'y serait pas mépris d'une note. Lalouette ou Colasse (ses secrétaires) venaient, auxquels il le dictait. Le lendemain, il ne s'en souvenait plus guère. Il faisait de même les symphonies liées aux paroles ; et, dans les jours où Quinault ne lui avait rien donné, c'était aux airs de violon qu'il travaillait. Lorsqu'il se mettait au travail et qu'il ne se sentait pas en humeur, il quittait très souvent ; il se relevait la nuit pour aller à son clavecin ; et, en quelque lieu qu'il fût, dès qu'il était pris de quelque saillie, il s'y abandonnait. Il ne perdait jamais un bon moment. Il faisait lui-même toutes les parties de ses principaux chœurs et de ses duos, trios, quatuors importants. En dehors de ces grands morceaux, il ne faisait que le dessus et la basse, et laissait faire par ses secrétaires Lalouette et Colasse la haute-contre, la taille et la quinte.*

Avec les musiciens : *« Il ne recevait que de bons instruments. Il les éprouvait d'abord, en leur faisant jouer « les Songes funestes » d'Athys. Il surveillait les répétitions et il avait l'oreille si fine que, du fond du théâtre, il démêlait un violon qui jouait faux ; il accourait, et lui disait : « c'est toi, il n'y a pas cela dans ta partie ». On le connaissait : aussi on ne se négligeait pas, on tâchait d'aller droit en besogne, et surtout les instruments ne s'avisaient guère de rien broder. Il ne leur aurait pas plus souffert qu'il ne le souffrait aux chanteurs. Il ne trouvait point bon qu'ils prétendissent en savoir plus que lui, et ajouter des notes d'agrément à leur tablature. C'était alors qu'il s'échauffait, faisant des corrections brusques et vives. Plus d'une fois, il a rompu un violon sur le dos de celui qui ne le conduisait pas à son gré. La répétition finie, Lully l'appelait, lui payait son violon au triple, et le menait dîner chez lui. Le vin chassait la rancune ; et si l'un avait fait un exemple, l'autre y gagnait quelques pistoles, un repas et un bon avertissement. »*

LECERF DE LA VIÉVILLE. (Cité par R. Rolland : « *Musiciens d'Autrefois* ». Ed. Hachette.)

Sur son chant : *« Ses chants étaient si naturels et si insinuants que, pour peu qu'une personne eut du goût pour la musique et l'oreille juste, elle les retenait facilement à la quatrième ou cinquième fois qu'elle les entendait ; aussi les personnes de distinction et le peuple chantaient la plupart de ses airs d'opéra. On dit que Lully était charmé de les entendre chanter sur le Pont-Neuf et aux coins des rues, avec des paroles différentes de celles de l'opéra ; et comme il était d'une humeur très plaisante, il faisait arrêter quelquefois son carrosse, et appelait le chanteur et le joueur de violon pour leur donner le mouvement juste de l'air qu'ils exécutaient. »*

(TITON DU TILLET ; *Ibid.*)

2. — LULLY ET LA FONTAINE : ÉPITRE « AU FLORENTIN » (1674)

C'est à la suite d'une tentative malheureuse de collaboration entre les deux hommes que La Fontaine fut amené à exhaler sa rancune et son amertume dans les deux épîtres citées ici.)

Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire :
Il ressemble à ces loups qu'on nourrit, et fait bien :
Car un loup doit toujours garder son caractère,
Comme un mouton garde le sien.
J'en étais averti ; l'on me dit : « Prenez garde ;
Quiconque s'associe avec lui se hasarde ;
Vous ne connaissez pas encor le Florentin ;
C'est un paillard, c'est un mâtin
Qui tout dévore,
Happe tout, serre tout ; il a triple gosier.
Donnez-lui, fourrez-lui, le glout demande encore :
Le roi même aurait peine à le rassasier. »

. . . . . .

Celui-ci me dit : « Veux-tu faire,
Presto, presto, quelque opéra,
Mais bon ? ta muse répondra
Du succès par devant notaire.
Voici comment il nous faudra
Partager le gain de l'affaire :
Nous en ferons deux lots, l'argent et les chansons ;
L'argent pour moi, pour toi les sons ;

. . . . . .

Chacun voudrait qu'il fût dans le sein d'Abraham ;
Son architecte et son libraire,
Et son voisin, et son compère,
Et son beau-père,
Sa femme, et ses enfants, et tout le genre humain,
Petits et grands, dans leurs prières,
Disent le soir et le matin :
« Seigneur, par vos bontés pour nous si singulières,
Délivrez-nous du Florentin. »

68. — *Concert de musique de chambre dans les appartements de la Reine.*

ÉPITRE A M. DE NIERT SUR L'OPÉRA

Des machines d'abord le surprenant spectacle
Eblouit le bourgeois, et fait crier miracle ;
Mais la seconde fois il ne s'y pressa plus ;
Il aima mieux le Cid, Horace, Héraclius.
Aussi de ces objets l'âme n'est point émue,
Et même rarement ils contentent la vue.
Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
Le changement si prompt que je me le promets.
Souvent au plus beau char le contrepoids résiste ;
Un dieu pend à la corde, et crie au machiniste ;
Un reste de forêt demeure dans la mer,
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer.
« Quand le théâtre seul ne réussirait guère,
La comédie au moins, me diras-tu, doit plaire :
Les ballets, les concerts, se peut-il rien de mieux
Pour contenter l'esprit et réveiller les yeux ? »
Ces beautés, néanmoins, toutes trois séparées,
Si tu veux l'avouer, seraient mieux savourées.
De genres si divers le magnifique appâts
Aux règles de chaque art ne s'accommode pas.
Il ne faut point, suivant les préceptes d'Horace,
Qu'un grand nombre d'acteurs le théâtre embrasse ;
Qu'en sa machine un dieu vienne tout ajouter.
Le bon comédien ne doit jamais chanter :
Le ballet fut toujours une action muette ;
La voix veut le théorbe, et non pas la trompette ;
Et la viole, propre aux plus tendres amours,
N'a jamais, jusqu'ici, pu se joindre aux tambours.

. . . . . .

66. — *« Habit musicien ».*

Ce n'est plus la saison de Raymond ni d'Hilaire :
Il faut vingt clavecins, cent violons, pour plaire,
On ne va plus chercher au fond de quelque bois
Des amoureux bergers la flûte et le hautbois.

. . . . . .

On ne veut plus qu'Alceste, ou Thésée, ou Cadmus.
Que l'on n'y trouve point de machines nouvelles,
Que les vers soient mauvais, que les voix soient cruelles
(De Baptiste épuisé les compositions
Ne sont, si vous voulez, que répétitions) :
Le Français, pour lui seul contraignant sa nature,
N'a que pour l'opéra de passion qui dure.
Les jours de l'opéra, de l'un à l'autre bout,
Saint Honoré, rempli de carrosses partout,
Voit, malgré la misère à tous états commune,
Que l'opéra tout seul fait leur bonne fortune.
Il a l'or de l'abbé, du brave, du commis ;
La coquette s'y fait mener par ses amis ;
L'officier, le marchand, tout son rôti retranche
Pour y porter tout son gain le dimanche ;
On ne va plus au bal, on ne va plus au cours :
Hiver, été, printemps, bref, opéra toujours :
Et quiconque n'en chante, ou bien plutôt n'en gronde
Quelque récitatif, n'a pas l'air du beau monde.
Mais que l'heureux Lulli ne s'imagine pas
Que son mérite seul fasse tout ce fracas :
Si Louis l'abandonne à ce rare mérite,
Il verra si la ville et la cour ne le quitte.

. . . . . .

(La Fontaine.)

Coller ici le bord droit des gravures :
n° 65.
n° 67.

3. — LE RÉCITATIF DE LULLY VU PAR VOLTAIRE

La déclamation de Lully est une mélopée si parfaite que je déclame tout son récitatif en suivant ses notes, et en adoucissant seulement les intonations ; je fais alors un très grand effet sur les auditeurs et il n'y a personne qui ne soit ému. La déclamation de Lully est donc dans la nature, elle est adaptée à la langue, elle est l'expression du sentiment. Si cet admirable récitatif ne fait plus aujourd'hui (au XVIIIe siècle) le même effet que dans le beau siècle de Louis XIV, c'est que nous n'avons plus d'acteurs... Ce récitatif est si beau que Rameau n'a jamais pu l'égaler. « Il me faut des chanteurs, disait-il, et à Lully des acteurs. »

(Voltaire.)

4. — LOUIS XIV ET LA MUSIQUE

Louis XIV aimait la musique avec passion. A Versailles, les violons jouaient durant son lever et son dîner. Les hautbois, flûtes et sacquebutes de l'Ecurie l'accompagnaient à distance durant ses promenades dans les jardins. S'il embarquait sur le canal comme il aimait à le faire durant les chaleurs, des barques, remplies de musiciens qui chantaient et jouaient de divers instruments, suivaient sa galère dorée. A la chapelle, chaque jour, il entendait des motets et souvent avec un tel contentement qu'il les faisait recommencer deux fois. A son souper, les petits violons jouaient les danses et les symphonies des opéras ; enfin le soir... il y avait concert aux appartements et le plus souvent un bal pour finir. Avant de s'endormir, le roi entendait encore de la musique à son coucher, où souvent on lui chantait un air nouveau ou bien une cantate.

(Extrait de Henri Prunières : « *La vie illustre et libertine de Lully* ». Ed. Plon.)

Ch. 4. — UN COMPOSITEUR : FRANÇOIS COUPERIN
UNE FORME : LA SUITE
DEUX INSTRUMENTS : LE LUTH ET LE CLAVECIN

26. — *Couperin.*

I. — LES AUDITIONS

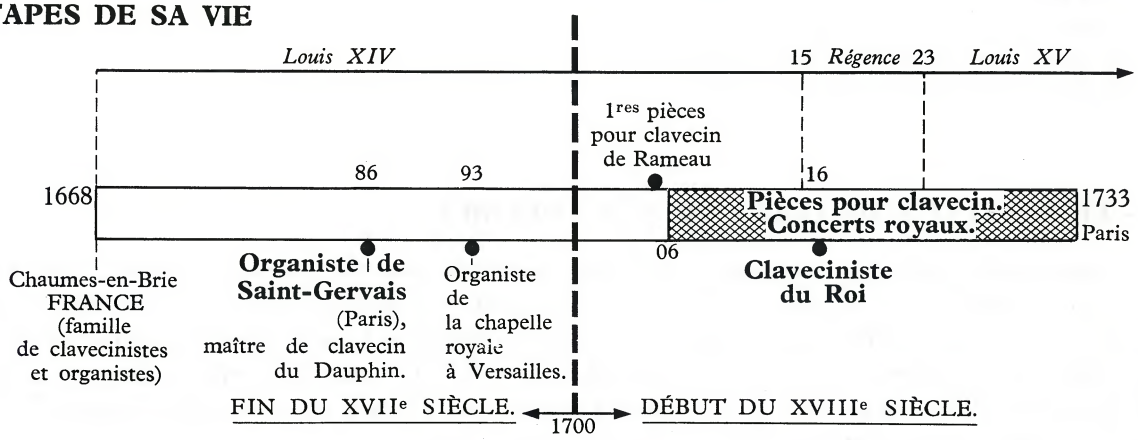
M.M. : *Les Moissonneurs; Musette dans le goût de Carillon* (F. Couperin) ; *L'harmonieux Forgeron* (Hændel) ; *Le Tambourin* (Rameau) ; *Les Cloches de Paris* (J.-B. Bésard) ; *Suite anglaise n° 3* (J.-S. Bach).

En classe : .....

II. — FRANÇOIS COUPERIN

Voir : S.V. 4e : nos 66-102.
Sp.l. T. n° 63.

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

A. **Pour clavecin :**

— **Suites** (ou « ordres », groupés en quatre livres).

La plupart des pièces portent des titres descriptifs ou évocateurs :
Sœur Monique, le Carillon de Cythère, le Tic-toc-choc, les Moissonneurs, les Barricades mystérieuses, les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandie, les Dominos, etc.

B. **Musique de chambre :**

— **Sonates en trio** (apothéose de Corelli, de Lully, La Steinkerque) ;

— **Concerts royaux** (les dix derniers : « Goûts réunis »), suites dont l'orchestration est souple et indéfinie.

C. **Autres œuvres :** (Musique religieuse).

— **Motets** (leçons de Ténèbres), messes pour orgue.

SON RAYONNEMENT

● La musique de **clavecin** s'étant particulièrement **développée en France, Couperin en fut le principal représentant.**

● Ses pièces, véritables **portraits ou tableaux musicaux, illustrent la société raffinée du début du XVIIIe siècle** avec la même délicatesse que les tableaux du peintre Watteau.

● Il fut parmi les **premiers à introduire en France la musique de chambre** grâce à son admiration pour Corelli (voir ch. 6) et la musique instrumentale italienne.

III. — LA SUITE

Voir : S.V. 4e : nos 46, 47, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 76, 98.

DOCUMENTATION :

1. — *Composition d'une suite :* Suite Anglaise no 3 de Bach, *(pour clavecin en sol mineur).*

1o ***Prélude :***

2o ***Allemande :***

3o ***Courante :***

4o ***Sarabande :***

5o ***Gavottes :***
(Voir S.V. 4e : no 98, 2e gavotte complète.)

6o ***Gigue :***

2. — *Quelques autres exemples de suites.*

1o ***Bach, Suite no 3 pour orchestre*** *(en ré majeur) :*
Ouverture, aria (air), gavottes 1 et 2, bourrée, gigue.

2o ***Bach, Suite française no 1 :***
Allemande, courante, sarabande, menuets 1 et 2, gigue.

3o ***Bach, Suite française no 6 :***
Allemande, courante, sarabande, gavotte, polonaise, bourrée, menuet, gigue.

4o ***Fr. Couperin, 18e ordre :***
La Verneville (allemande), la Vernevillette, Sœur Monique (rondeau), le Turbulent, l'Attendrissante, le Tic-toc-choc ou les Maillotins (rondeau), le Gaillard boiteux.

5o ***Rameau, Suite no 3 en ré mineur :***
Les Niais de Sologne (avec doubles), les Soupirs, la Joyeuse (rondeau), la Folette (rondeau), l'Entretien des Muses, les Tourbillons (rondeau), les Cyclopes (rondeau), le Lardon, la Boiteuse.

6o ***Hændel, Water Music, pour orchestre :***

1. Ouverture,
2. Adagio,
3. Allegro, andante, allegro,
4. Menuet,
5. Air,
6. Menuet,
7. Bourrée,
8. Hornpipe,
9. Andante,
10. Allegro moderato,
11. Hornpipe,
12. Menuet,
13. Aria (air),
14. Lentement,
15. Air,
16. Menuet,
17. Menuet,
18. Andante moderato,
19. Andante,
20. Coro (chœur).

DÉFINITION ET CARACTÈRES

● La suite est une **succession de mouvements de danse :**
— **Lents** et **vifs** alternés,
— en **nombre variable** (voir exemples),
— dans une **même tonalité,**
écrite soit **pour un instrument** (luth, clavecin), soit **pour orchestre.**

● Son origine remonte au **Moyen Age** (voir livre de 5e) où elle se trouve **dans les divertissements de cour** (groupement de plusieurs danses). Dansée au début, la suite sera **purement instrumentale au XVIIIe siècle** et des pièces ne portant plus des noms de danses pourront lui être adjointes (air, allemande, prélude, rondeau...).

● Elle se rencontre sous plusieurs noms : **ordre** en France, **partita** en Allemagne, **sonata** en Italie... et **disparaît vers 1750 où elle cèdera la place à la sonate classique et à la symphonie.**

LES DANSES LES PLUS FRÉQUENTES DE LA SUITE

Lentes
- Courante française (3 temps),
- Passacaille (3 t.),
- Pavane (binaire, disparaît au XVIIe s.).
- Sarabande.

Modérées
- Chaconne (3 t.),
- Menuet (3 t.),
- Gavotte (binaire),
- Bourrée (2 t.).

Vives
- Courante italienne (ternaire),
- Gaillarde (2 t., disparaît au XVIIe siècle),
- Gigue (binaire ou ternaire),
- Musette (2 ou 3 t.),
- Passepied (3 t.),
- Rigaudon, tambourin (2 t.).

REMARQUES :

1° On groupe souvent par deux les danses courtes (modérées ou vives) en **répétant la 1re après la 2e**. *Exemple : Menuet* 1, *menuet* 2, *menuet* 1 *(idem pour bourrée ou gavotte)*.

2° Ces mêmes danses sont parfois **suivies de leurs propres variations ou doubles.** *Exemple : Air de Hændel (intitulé « Harmonieux Forgeron »)*.

3° L'allemande fréquente dans les suites, n'était pas une danse à l'origine.

3. — *Tablature de luth.*

LES COMPOSITEURS DE SUITES

La plupart des musiciens de la fin du XVIIe siècle et de la première moitié du XVIIIe siècle ont écrit des suites.

Voir, dans les leçons correspondantes les œuvres de :

En France : COUPERIN, RAMEAU (suites pour clavecin) ;

En Allemagne : J.-S. BACH (clavecin, violon, orchestre), TELEMANN ;

En Angleterre : PURCELL, HÆNDEL (clavecin, orchestre) ;

En Italie : FRESCOBALDI (clavecin), CORELLI (cordes), Domenico SCARLATTI (clavecin).

IV. — LE LUTH ET LE CLAVECIN

(voir S.V. 4e : nos 66-70-74)

Ces deux instruments ont en commun la **possibilité de produire plusieurs sons simultanés,** d'où le **double rôle d'accompagnateurs et de solistes** qu'ils jouèrent :

— le **luth** au XVIe et début du XVIIe siècle ;

— le **clavecin** aux XVIIe et XVIIIe siècles.

(Le piano assumera ce rôle à partir de la fin du XVIIIe siècle ; voir ch. 12.)

9. — *Illustration de pièces de luth au* XVIIe *siècle.*

LE LUTH

● Ses cordes sont **pincées** (comme celles de la guitare) et leur **nombre variable** souvent limité à 11 au XVIIe siècle.

● Il en existait de plusieurs dimensions : archiluth, théorbe, mandore.

● Dès le XVIe siècle **on transcrit des chansons polyphoniques pour luth.**
D'exécution difficile (voir tablature, gr. 3), il était réservé aux nobles et aux spécialistes et utilisé :

— **pour accompagner le chant** (airs de cour),

— **pour jouer seul des suites** (d'airs à danser dans les divertissements).

● Parmi les **luthistes célèbres** du XVIIe siècle, citons les Français GAULTIER, BESARD, MOUTON, l'Anglais DOWLAND.

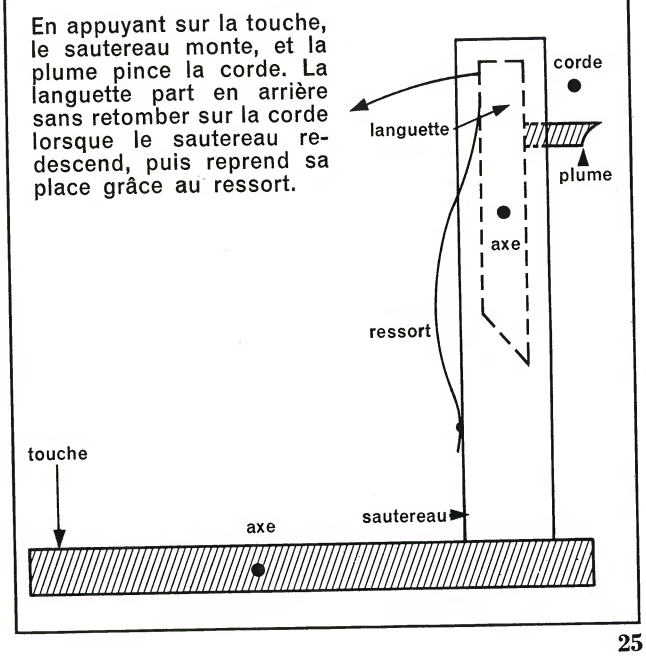
LE CLAVECIN

Issu du psaltérion médiéval (voir l. de 5e), il apparaît au début du XVIIe siècle et supplante le luth en raison de ses **plus grandes possibilités** et de sa relative **facilité d'exécution** (dues à la présence d'un clavier).

● **Description et fonctionnement :**
Il se présente au XVIIe siècle sous plusieurs formes réduites :
— Le virginal (gr. 14),
— L'épinette (gr. 13) ;
et ne prend sa forme définitive et actuelle qu'au XVIIIe siècle.

Son aspect extérieur :
— Celui d'un piano à queue (plus petit),
— 2 claviers (de 5 octaves),
— 7 pédales (permettant des jeux de sonorités différentes, comme pour l'orgue).

Schéma simplifié du fonctionnement d'un sautereau de clavecin



13. — *Epinette.*

14. — *Virginal.*

Son fonctionnement :

Ses cordes sont **pincées** par un bec de plume supporté par le sautereau (voir schéma page précédente) **alors que les cordes d'un piano sont frappées** par un marteau de feutre (d'où la différence de sonorité entre les deux instruments).

● **Possibilités et limites :**

Il permet une **grande rapidité d'exécution** mais on ne peut éviter une certaine sécheresse de son (difficulté de faire résonner la corde), très atténuée, d'ailleurs, dans les clavecins modernes.

D'où l'adjonction, en vue de prolonger les tenues, d'**ornements, trilles, notes d'agrément,...** qui abondent dans la musique de clavecin.

Si **les jeux lui permettent de varier légèrement la sonorité,** les **nuances sont quasi impossibles,** ce qui explique son abandon au profit du piano, à la fin du XVIIIe siècle.

● **Quelques grands clavecinistes** (interprètes et compositeurs).

17. — *Clavecin du* XVIIe *siècle.*

En France :

Avant COUPERIN :

CHAMPION DE CHAMBONNIÈRES, LOUIS COUPERIN (oncle de François).

Après Couperin :

RAMEAU (voir ch. 5), DAQUIN.

En Allemagne :

J.-S. BACH (voir ch. 8).

En Angleterre :

PURCELL,
HÆNDEL (voir ch. 7),

En Italie :

FRESCOBALDI (XVIIe siècle),
DOMENICO SCARLATTI (1685-1757), fils d'Alexandre (compositeur d'opéras). Auteur de nombreuses **sonates,** courtes, intitulées « Exercices ». Virtuose prodigieux pour son temps.

Tous les compositeurs des XVIIe et XVIIIe siècles jouaient plus ou moins du clavecin (de même que beaucoup de compositeurs jouent actuellement du piano). D'autre part, **les grands organistes étaient également clavecinistes** (la technique des deux instruments étant alors voisine).

V. — LECTURES

1. — COUPERIN ET SES PROPRES ŒUVRES

Préface du 1er Livre de pièces pour clavecin *(extraits) : « J'ai toujours eu un objet en composant toutes ces pièces ; des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les titres répondent aux idées que j'ai eues ; on me dispensera d'en rendre compte ; cependant, comme parmi ces titres il y en a qui semblent me flatter, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent sont des espèces de portraits qu'on a trouvés quelquefois assez ressemblants sous mes doigts... »*

L'art de toucher le clavecin *(extrait) : « A propos des batteries ou arpègements, mon avis serait qu'on se bornât un peu sur la quantité qu'on en joue sur le clavecin. Cet instrument a ses propriétés, comme le violon a les siennes. Si le clavecin n'enfle point ses sons, si les battements redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement, il a d'autres avantages qui sont la précision, la netteté, le brillant et l'étendue. On devrait donc prendre un milieu, qui serait de pratiquer quelquefois les légèretés des sonates, et d'éviter les morceaux lents qui s'y rencontrent, dont les basses ne sont point faites pour y joindre les parties luthées et syncopées qui conviennent au clavecin. Mais les Français dévorent volontiers les nouveautés aux dépens du vrai qu'ils croient ainsi saisir mieux que les autres nations. Après tout, il faut demeurer d'accord que les pièces faites exprès pour le clavecin y conviendront toujours mieux que les autres. »*

Préface des goûts réunis : *« Le titre de ce nouveau livre, non seulement servira à le distinguer de ceux que j'ai déjà donnés, mais convient encore à marquer la diversité des caractères qu'on y trouvera rassemblés. Le goût italien et le goût français ont partagé depuis longtemps (en France) la République de la Musique ; à mon égard, j'ai toujours estimé les choses qui les méritaient, sans acception d'auteurs, ni de nations ; et les premières sonates italiennes qui parurent à Paris, il y a plus de trente années, et qui m'encouragèrent à en composer ensuite, ne firent aucun tort dans mon esprit, ni aux ouvrages de Monsieur de Lulli, ni à ceux de mes ancêtres, qui seront toujours plus admirables qu'imitables. Ainsi, par un droit que me donne ma neutralité, je vogue toujours sous les heureux auspices qui m'ont guidé jusqu'à présent. »*

(F. Couperin. Cité par P. Citron : *Ouvrage mentionné précédemment.*)

2. — DE L'IMPORTANCE DES AGRÉMENTS DANS LA MUSIQUE FRANÇAISE

« Ceux qui sans discrétion décrient les agréments et ornements de la méthode française, comme s'ils offusquaient l'air ou l'harmonie, et ne consistaient qu'en de seuls tremblements, n'ont certes guère bien examiné cette matière ou n'ont jamais entendu jouer de vrais élèves mais seulement peut-être de faux imitateurs de l'école de feu M. Lulli. Car au contraire ceux qui ont pénétré la nature et la diversité, la beauté et le sublime, le vray lieu et le légitime usage de ces ornements tirés du plus pur de la belle méthode de chant, n'y ont rien remarqué jusqu'à ce jour qui mette le moindre obstacle à la distinction de la mélodie ou à la justesse de l'harmonie, mais au contraire, y ont trouvé en abondance tout ce qui est capable d'enrichir, d'adourcir et de réveiller ce qui pourrait se trouver de simple, de rude, ou de languissant. »

Georges Muffat, musicien alsacien de la fin du XVIIe siècle. (Cité par E. Borrel dans « *Interprétation de la musique française* ». Ed. Alcan.)

Coller ici le bord droit des gravures :

N° 63.

N° 62.

Ch. 5. — UN COMPOSITEUR : RAMEAU
UNE ÉPOQUE : LES RIVALITÉS FRANCO-ITALIENNES DANS L'OPÉRA

27. — *Rameau.*

I. — LES AUDITIONS

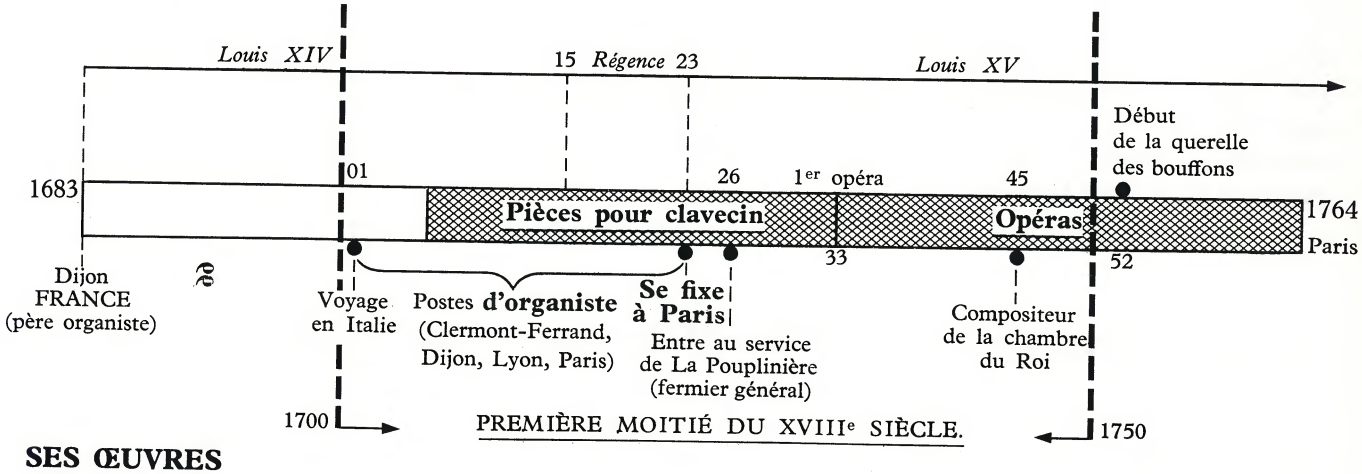
M.M. : *Le Tambourin* (Rameau).

En classe : .....

II. — RAMEAU

Voir : S.V. 4e : nos 74-83.
S.p.l.T. no 75.

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

A. Pour le théâtre :

— **Tragédies musicales** (opéras) : Hippolyte et Aricie — Castor et Pollux — Dardanus

— **Opéras-ballets** et ballets : Les Indes Galantes — Les Fêtes d'Hébé.

— **Comédies musicales :** Platée

B. Autres œuvres :

— **Pour clavecin :** suites (groupées en trois livres) de pièces descriptives comme Couperin : *la poule la joyeuse, les sauvages, l'Enharmonique, les cyclopes...*

— **Musique de chambre :** Concerts (suites) et Sonates pour divers instruments.

— **Musique religieuse :** Motets.

SON RAYONNEMENT

● Il est **contemporain** (à quelques années près) de **Vivaldi, Bach** et **Hændel,** mais **la plupart de ses œuvres restèrent longtemps méconnues.**

● Il continue au théâtre la **tradition de la tragédie musicale** (illustrée cinquante ans plus tôt par Lully) et de l'**Opéra Ballet** de Campra. Mais, grâce à la **nouveauté de ses accords** (recherches harmoniques), à la **vivacité** et au **brillant de son orchestre,** il s'impose comme **le plus grand maître français du XVIIIe siècle.**

● Ses pièces pour **clavecin** et **musique de chambre** sont **contemporaines de celles de Couperin** et composées dans un esprit voisin (titres descriptifs).

● Ses **ouvrages théoriques** firent longtemps autorité, malgré l'opposition des partisans de la musique italienne qui l'associèrent à la **querelle des bouffons** (voir ci-dessous).

4. — *Page des « Festes de Thalie », de J.-J. Mouret.*

III. — LES RIVALITÉS FRANCO-ITALIENNES DANS L'OPÉRA

(voir S.V. 4e n 81).

Dès le XVIIe siècle, opéras français et italiens allaient être opposés en un antagonisme qui durera plus de deux siècles.

● **Les raisons de cette opposition :**

— les **origines parallèles et simultanées de l'opéra** dans les deux pays ;

— Leurs **caractéristiques différentes** dues à la langue et à la diversité d'esprit (voir ch. 2 et 3) ;

— **L'implantation italienne** (compositeurs et artistes) dans toutes les grandes villes européennes.

● **Ses points culminants**

— LULLY, déjà, était considéré, face aux Italiens (et malgré ses origines) comme le promoteur de l'art français.

— RAMEAU sera opposé aux **« bouffons »** du **théâtre italien** au milieu du XVIIIe siècle et combattu âprement par leurs partisans (Rousseau et les Encyclopédistes) (voir lectures ci-après).

— GLUCK (voir ch. 9) sera mis en parallèle, malgré lui, avec le compositeur italien PICCINI lors de la composition d'un opéra sur le même sujet.

— Au siècle suivant (vers 1830) encore, BERLIOZ aura à souffrir de la domination italienne dans le monde du théâtre en France (ROSSINI, BELLINI, DONIZETTI).

— Hors de la scène, les mêmes oppositions se manifestèrent et COUPERIN fit œuvre de conciliateur en écrivant ses concerts appelés « les Goûts réunis » (voir ch. précédent).

12. — *Le Char de Mars.*

IV. — LECTURES

1. — COMPARAISON DES MUSIQUES FRANÇAISES ET ITALIENNES EN 1739 :

« A Paris, nous entendons de jolis menuets italiens, ou de grands airs chargés de roulades ; là-dessus, après avoir rendu justice à la beauté de l'harmonie et du chant, nous prononçons que la musique italienne ne sait que badiner sur des syllabes, et qu'elle manque de l'expression qui caractérise le sentiment. Cela n'est point du tout ainsi ; elle excelle, autant que la nôtre, à rendre, selon le génie de la langue, et à bien exprimer les choses de sentiment d'une manière forte ou pathétique. Ce sont ces endroits simples et touchants qui sont ici les plus admirés dans les opéras ; mais ce sont ces sortes d'airs que nos chanteuses de France ne choisissent jamais pour nous les faire entendre, parce qu'elles ne sauraient pas les chanter elles-mêmes, et qu'elles n'en sentent pas la force ; parce que, étant simples et plus dénuées de chant que les autres, nous ne les goûterions pas...

Les Italiens sont encore plus injustes à notre égard que les plus grands partisans de la musique française ne le peuvent être au leur. Rien ne les peut faire revenir de leur entêtement contre notre musique ; ils sont si infatués de la leur, qu'ils n'imaginent pas qu'il soit supportable d'entendre parler d'aucune autre.

Le fameux compositeur Hasse, « detto il Sassone », pensa s'en étrangler avec moi à Venise, à propos de quelques douces représentations que je voulais lui faire, sur son indomptable préjugé. « Mais, lui disais-je, avez-vous entendu quelque chose de notre musique ? Savez-vous ce que c'est que nos opéras de Lully, Campra, de Destouches ? Avez-vous jeté les yeux sur l'Hippolyte de notre Rameau ? — Moi ! non, reprit-il, Dieu me garde de voir jamais ni d'entendre d'autre musique que l'italienne, parce qu'il n'y a de langue chantante que l'italienne et qu'il ne peut y avoir de musique qu'en italien. Votre langue est pleine de syllabes dures, ingrates pour le chant, détestable en musique. Qu'on ne me parle d'aucune autre langue que celle-ci — Mais le latin, lui dis-je, cette langue si noble, si sonore, que vous-a-t-elle fait ? Que vous ont fait les psaumes de David, si poétiques, si remplis d'images lyriques ? Vous ignorez que nous avons un La Lande, supérieur, pour la musique d'église, à tous vos compositeurs en ce même genre. » Là-dessus, je vis mon homme prêt à suffoquer de colère contre La Lande et ses fauteurs : il tenait déjà du chromatique ; et si la Faustina, sa femme, ne s'était mise entre nous deux, il m'allait harper avec une double croche et m'accabler de dièsis.

Je n'ai trouvé que le seul Tartini raisonnable sur cet article. Quoiqu'il ne soit jamais sorti de Padoue, il sent fort bien que chaque nation doit avoir sa musique à elle propre, conforme au génie de sa langue et au genre de voix que produit le pays ; par conséquent différente de celle des autres, et ne pouvant être goûtée par des étrangers, qu'autant

Coller ici le bord gauche de la gravure N° 37

qu'ils commenceront à se naturaliser dans le pays même. Il en est de ceci comme de la comédie, qui ne peut être fort amusante que pour le peuple chez qui elle est faite, parce que chacun a ses ridicules à soi, ainsi que son chant, et que l'un et l'autre ne sont bien sentis que par ceux à qui ils sont familiers. »

(Extrait des « *Lettres italiennes* », de CH. DE BROSSES.)

2. — EXTRAITS DE LA « LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE » DE J.-J. ROUSSEAU (1753)

« *... Et la preuve la plus marquée que la musique française ne sait ni peindre ni parler, c'est qu'elle ne peut développer le peu de beautés dont elle est susceptible que sur des paroles qui ne signifient rien. Cependant, à entendre les Français parler de musique, on croirait que c'est dans leurs opéras qu'elle peint de grands tableaux et de grandes passions, et qu'on ne retrouve que des ariettes dans les opéras italiens, où le nom même d'ariette et la ridicule chose qu'il exprime sont également inconnus. Il ne faut pas être surpris de la grossièreté de ces préjugés : la musique italienne n'a d'ennemis, même parmi nous, que ceux qui n'y connaissent rien...*

Le caractère traînant de la langue, le peu de flexibilité de nos voix, et le ton lamentable qui règne perpétuellement dans notre opéra, mettent presque tous les monologues français sur un mouvement lent, et comme la mesure ne s'y fait sentir ni dans le chant, ni dans la basse, ni dans l'accompagnement, rien n'est si traînant, si lâche, si languissant, que tous ces beaux monologues que tout le monde admire en bâillant : ils voudraient être tristes, et ne sont qu'ennuyeux ; ils voudraient toucher le cœur et ne font qu'affliger les oreilles...

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure, ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'y est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs, que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. »

(J.-J. ROUSSEAU.)

Coller ici le bord droit de la gravure n° 69.

3. — LA QUERELLE DES BOUFFONS EXPLIQUÉE PAR ROMAIN ROLLAND

« *Rousseau, ému par les représentations italiennes (des Bouffons en 1752) ouvrit le combat et, avec le manque d'équilibre de sa nature, il tomba sur-le-champ dans une gallophobie exaspérée. Sa « Lettre sur la musique française » de 1753, qui fut le signal de la « guerre des Bouffons » dépasse en violence tout ce qu'on a jamais pu écrire dans la suite contre la musique française. Il faut bien se garder de croire que cette lettre représentât l'état d'esprit des Encyclopédistes. Elle était trop paradoxale. Qui veut trop prouver ne prouve rien. Diderot et d'Alembert, malgré leur admiration pour les Italiens, continuèrent à rendre justice aux musiciens français. Grimm lui-même restait sceptique ; et, dans un pamphlet, où il constate qu'aucun opéra de Rameau ne peut plus se maintenir, depuis la victoire des Bouffons, il ne s'en réjouit pas, comme on pourrait le penser : « Qu'y avons-nous gagné ? C'est qu'il ne nous restera ni opéra français ni italien ; ou, si nous avions celui-ci, nous perdrions encore au change, en convenant même de la supériorité de la musique, car soyons de bonne foi, l'opéra italien fait un spectacle aussi imparfait que les chanteurs qui en sont l'ornement ; tout y est sacrifié au plaisir de l'oreille.* »

Si, pourtant, les Encyclopédistes ne tardèrent pas à prendre violemment parti pour Rousseau et pour l'opéra italien, c'est qu'ils furent exaspérés par la brutalité scandaleuse avec laquelle les partisans de l'opéra français les combattirent. D'Alembert dit, dans son « Essai sur la liberté de la musique », que Rousseau se fit plus d'ennemis, et en attira plus à l'Encyclopédie par sa lettre sur la musique que par tous ses écrits antérieurs. Ce fut une explosion de haine. Il semblait que l'admiration de la musique française dût être un article de foi. « Certaines gens, dit d'Alembert, tiennent pour synonyme bouffoniste et républicain, frondeur et athée. » Il y avait de quoi révolter tous les esprits indépendants. Il était inadmissible qu'on ne pût en France attaquer l'opéra sans être couvert d'injures et traité de mauvais citoyen. Et ce qui mit le comble à l'indignation des philosophes, ce fut la façon cavalière dont les ennemis des Italiens se débarrassèrent d'eux, par un arrêt du roi qui les expulsait de France en 1754. Cette façon d'appliquer à l'art les procédés du protectionnisme le plus despotique souleva contre l'opéra français la conscience de tous les esprits libres. De là l'emportement de la lutte. »

(R. Rolland : « *Musiciens d'Autrefois* ».)

4. — LETTRE D'UN SYMPHONISTE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE A SES CAMARADES DE L'ORCHESTRE (1754)

(Rousseau écrivit cette violente satire pour ridiculiser les musiciens de l'orchestre de l'Opéra, opposés aux représentations des bouffons italiens et farouches partisans de l'opéra français.)

« J'ai découvert un fait sur lequel il est bon que vous soyez tous prévenus, afin de concerter la conduite à tenir en cette occasion : c'est que le sieur Bambini... prépare un nouvel intermède qui pourrait bien paraître encore avant son départ... Il s'agit donc, messieurs, de nous bien réunir dans ce moment pour empêcher que celui-ci ne soit mis au théâtre, ou du moins pour l'y faire tomber avec éclat, surtout s'il est bon, afin que les bouffons s'en aillent chargés de la haine publique, et que tout Paris apprenne, par cet exemple, à craindre notre autorité et respecter nos décisions... Voici donc un projet de règlement que nous avons médité avec nos illustres chefs, et entre autres avec M. l'Abbé et M. Caraffa, qui en toute occasion ont si bien mérité du bon parti et fait tant de mal à la bonne musique.

1° On ne suivra point en cette occasion la méthode ordinaire, employée avec succès dans les autres intermèdes : mais, avant que de mal parler de celui-ci on attendra de le connaître dans les répétitions. Si la musique en est médiocre, nous en parlerons avec admiration ; nous affecterons tous unanimement de l'élever jusqu'aux nues, afin qu'on attende des prodiges et qu'on se trouve plus loin de compte à la première représentation. Si malheureusement la musique se trouve bonne, comme il n'y a que trop lieu de le craindre, nous en parlerons avec dédain, avec un mépris outré, comme de la plus misérable chose qui ait été faite ; notre jugement séduira les sots, qui ne se rétractent jamais que quand ils ont raison, et le plus grand nombre sera pour nous.

2° Il faudra jouer de notre mieux aux répétitions pour disculper les chefs, à qui l'on reprocherait sans cela de n'avoir pas réitéré les répétitions jusqu'à ce que tout allât bien...

3° L'accord se prendra, selon la règle, sur l'avis du premier violon, attendu qu'il est sourd.

4° Les violons se distribueront en trois bandes, dont la première jouera un quart de ton trop haut, la deuxième un quart de ton trop bas, et la troisième le plus juste qu'il lui sera possible... A l'égard des hautbois, il n'y a rien à leur dire, et d'eux-mêmes ils iront à souhait.

5° On en usera pour la mesure à peu près comme pour le ton : un tiers la suivra, un tiers l'anticipera et un autre tiers ira après tous les autres... A l'égard des violoncelles, ils sont exhortés d'imiter l'exemple édifiant de l'un d'entre eux, qui se pique avec une juste fierté de n'avoir jamais accompagné un intermède italien dans le ton, et de jouer toujours majeur quand le mode est mineur, et mineur quand il est majeur.

6° On aura grand soin d'adoucir les forts et de renforcer les doux, principalement sous le chant ; il faudra surtout racler à tour de bras quand la Tonelli chantera...

7° Une autre précautions, qu'il ne faut pas oublier, c'est de forcer les seconds autant qu'il sera possible, et d'adoucir les premiers, afin qu'on n'entende partout que la mélodie du second dessus...

8° On recommande aux jeunes racleurs de ne pas manquer de prendre l'octave, de miauler sur le chevalet, et de doubler et défigurer leur partie... afin de donner le change sur leur maladresse, de barbouiller toute la musique, et de montrer qu'ils sont au-dessus des lois de tous les orchestres du monde.

9° Comme le public pourrait à la fin s'impatienter de tout ce charivari, si nous apercevons qu'il nous observe de trop près, il faudra changer de méthode pour prévenir les caquets : alors, tandis que trois ou quatre violons joueront comme ils savent, tous les autres se mettront à s'accorder durant les airs, et auront soin de racler de toute leur force et de faire un bruit du diable avec leurs cordes à vide... Par ce moyen nous gâterons la plus belle musique sans qu'on ait rien à nous dire ; car encore faut-il bien s'accorder..

10° Nous ferons voir ainsi que la musique italienne déshonore notre théâtre, par la raison qu'une académie royale de musique doit se soutenir avec la seule pompe de son titre et de son privilège, et qu'il n'est pas de sa dignité d'avoir besoin pour cela de bonne musique.

C'est ainsi qu'après avoir expulsé avec ignominie toute cette engeance italienne, nous allons nous établir en tribunal redoutable ; bientôt le succès, ou du moins la chûte des pièces, dépendra de nous seuls ; les auteurs, saisis d'une juste crainte, viendront en tremblant rendre hommage à l'archet qui peut les écorcher ; et d'une bande de misérables racleurs, pour laquelle on nous prend maintenant, nous deviendrons un jour les juges suprêmes de l'opéra français, et les arbitres souverains de la chaconne et du rigaudon. »

(J.-J. ROUSSEAU.)

Ch. 6. — DEUX COMPOSITEURS : CORELLI ET VIVALDI
DEUX FORMES : SONATE ET CONCERTO AVANT 1750
UN INSTRUMENT : LE VIOLON (ET SA FAMILLE)

I. — LES AUDITIONS

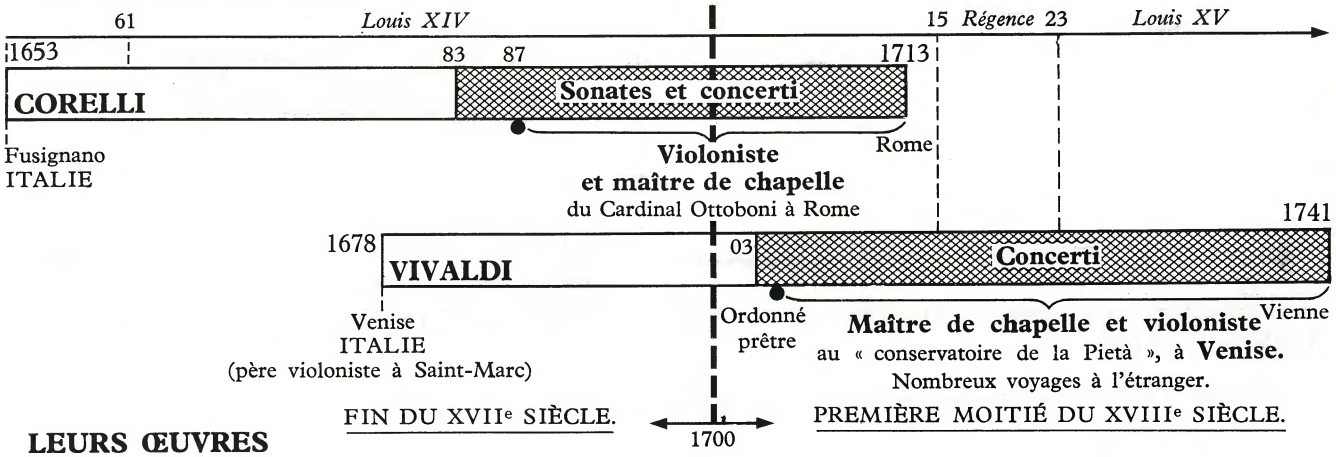
M.M. : *Sonate à 3* (Lœillet) ; *4e Concerto avec orgue* (Hændel) ; *Gigue pour 2 violes* (M. Marais).

En classe : .....

II. — CORELLI ET VIVALDI

Voir : S.p.l.T. nº 66.

LES ÉTAPES DE LEUR VIE



LEURS ŒUVRES

CORELLI :	VIVALDI :
A. Musique de chambre :	
— **Sonates** (de chambre et d'église) pour 1 ou 2 violons et continuo. — **La Folia** (variations) pour violon et continuo.	— **Sonates** (accompagnées et en trio).
B. Pour orchestre (formation réduite, " de chambre ")	
— **Concerti grossi** pour 2 violons, violoncelle (concertino) et orchestre à cordes (concerto grosso) : " *pour la nuit de Noël* " *en sol mineur*.	— **Concerti grossi** (tendance à mettre en évidence le violon solo) : *la Stravaganza, les Quatre saisons...* — **Concerti** pour toutes sortes d'instruments solistes et orchestre à cordes (violon, hautbois, viole de gambe, trompette, flûte, piccolo, mandoline, etc.).
C. Autres œuvres	
	— **Opéras** (50), **oratorios, motets** (gloria) très nombreux mais encore peu connus.

LEUR RAYONNEMENT

● **CORELLI** est un des **principaux créateurs de la musique de chambre** (sonate et concerto) et l'**initiateur de l'école instrumentale** italienne du XVIIIe siècle.

● **VIVALDI, contemporain de Rameau, Bach et Haendel,** laissa une **production considérable,** connue depuis peu de temps et incomplètement explorée. Cette abondance a pour origine une **prodigieuse facilité de composition** (voir lecture) telle qu'on peut la rencontrer à la même époque chez Bach ou Telemann (tous deux admirateurs fervents de Vivaldi).

● **Violoniste virtuose, Vivaldi** contribuera à **faire progresser la technique** de son instrument.

10. — *Luth et basse de viole.*

III. — LA SONATE ET LE CONCERTO AVANT 1750

Voir : S.V. 4e : nos 92-99-100-107-108-109-110.

Le développement du **violon,** en Italie au XVIIe siècle entraînera la constitution de **petits ensembles de cordes** (musique de chambre). Leur répertoire sera **confondu au début avec la suite,** s'en différenciera peu à peu, puis **se substituera à elle après 1750.**

Avant 1750, il en résultera **deux formes principales :**
— la **sonate,**
— le **concerto.**

LA SONATE

Le terme de « sonata » désigne, au XVIIe siècle, en Italie, toute œuvre jouée sur un instrument à archet.

● C'est une **suite réduite à 4 pièces** (parfois 5) portant :
— **soit des noms de danses :** *sonata da camera* (*sonate de chambre*) ;
— **soit des indications de mouvements** (allegro, andante, adagio, largo) : *sonata da chiesa* (*sonate d'église*).

● Elle est écrite **pour 1 ou 2 violons et basse** (sonate en trio) puis s'étend peu à peu aux autres instruments : hautbois, flûte...

● La **basse** dite **continue** (ou continuo) en raison de sa persistance tout au long du morceau est effectuée **à la fois par un clavecin et une viole de gambe** (ou un violoncelle).

Remarque : Une sonate « en trio » comprenait donc, en réalité, quatre exécutants : 2 violons, plus basse continue (clavecin, viole).

LE CONCERTO

Il apparaît au XVIIe siècle, où il n'est alors qu'une sonate pour un plus grand nombre d'instruments à cordes.

● **Le concerto grosso** comprend :
— Un **petit groupe de solistes** (violons au début) : le concertino.
— Un **groupe de cordes avec basse continue :** le ripieno ou concerto grosso.
Les deux **s'opposent** et **dialoguent** au cours des **3 mouvements :**
— assez vif (allegro),
— lent (adagio, grave),
— vif (allegro, presto, vivace).

● **Le concerto de soliste** semble dérivé du précédent et n'en diffère que par la **réduction du concertino à un seul soliste** (violon au début). Cette forme de concerto **subsistera seule après 1750** (voir ch. 11).

60. — *Concert de chambre au* XVIIIe *siècle.*

QUELQUES COMPOSITEURS DE MUSIQUE DE CHAMBRE AVANT 1750 :

En Italie :
CORELLI et VIVALDI (voir ch. 6) ;
TORELLI,
GEMINIANI,
ALBINONI.

En France :
COUPERIN et RAMEAU (voir ch. 4 et 5) ;
J.-M. LECLAIR,
LOEILLET.

En Allemagne :
J.-S. BACH (voir ch. 8),
TELEMANN.

En Angleterre :
PURCELL,
HAENDEL (voir ch. 7).

IV. — LE VIOLON ET SA FAMILLE

(Voir les Cahiers d'Histoire 6e et 5e.)

AVANT LE VIOLON :

Les cordes frottées étaient nombreuses au Moyen Age (vièle à archet, vièle à roue, rebec, crouth, viole...)

Les violes constituent une famille complète à partir du XVe siècle :
— Violes « **Da Braccio** » (de bras) de différents types dont la viole d'amour ;
— Violes « **Da Gamba** » (de gambe) qui comprenaient : le pardessus, le dessus, le ténor, la basse, la contrebasse.

Viole de gambe et viole d'amour subsisteront jusqu'au XVIIIe siècle. *Bach les emploiera parfois, ainsi que Couperin et Rameau.*

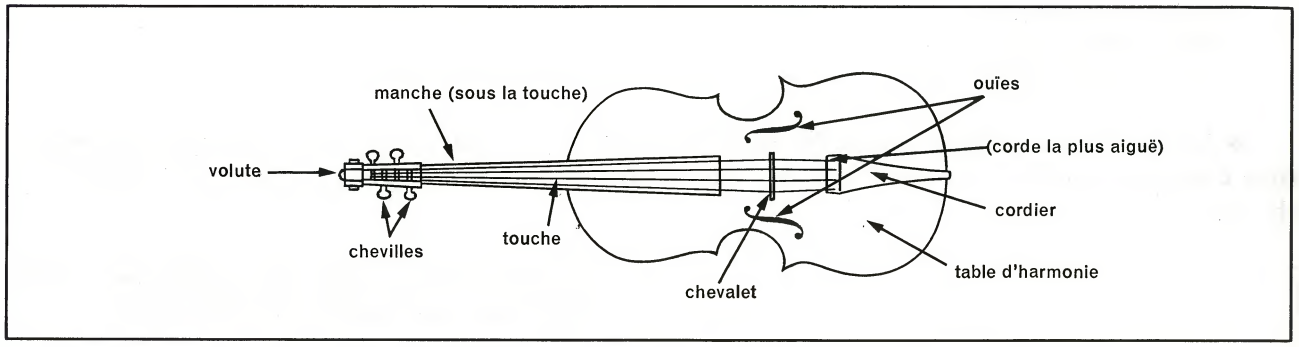
LE VIOLON ET SA FAMILLE

Dérivé de la viole « da braccio », il apparaît **simultanément en France et en Italie au milieu du XVIe siècle.**

Sa forme est mise au point **dans la seconde moitié du siècle, et au cours des XVIIe et XVIIIe à Crémone,** par les grands luthiers : AMATI, GUARNERIUS, STRADIVARIUS (1644-1737).

● **Description** (voir Livre de 6e) :

La famille comprend : **violon, alto, violoncelle, contrebasse.**



Pour l'accord des cordes de chaque instrument, voir le tableau page 10 du Livre d'Histoire de 6e.

Rappel (de l'aigu au grave) :

VIOLON	:	mi	la	ré	sol							
ALTO	:		la	ré	sol	do						
VIOLONCELLE	:				la	ré	sol	do				
CONTREBASSE	:						sol	ré	la	mi (do)		

(Il existait au XVIIe siècle un modèle plus petit que l'actuel violon : la « pochette » des maîtres à danser.)

● **Son utilisation**

En France, au XVIIe siècle, **la viole** est employée à la **chambre du Roi** comme instrument **soliste** ou pour renforcer **la basse** du clavecin (basse continue). **Le violon** sert surtout comme **instrument à danser** dans les ballets et bals de la cour.

Exemple : Grande bande des 24 violons du Roi, bande des petits violons de Lully.

Il n'aura ses lettres de noblesse qu'à la **fin du XVIIe siècle,** sous l'influence italienne et sera alors introduit dans la **musique de chambre** (sonates et concerts de Couperin).

En Italie, le **violon** est utilisé **dès le début comme soliste** et sert de base, avec les autres instruments de la famille, aux formes nouvelles étudiées plus haut.

11. — *Un atelier de lutherie au* XVIIIe *siècle.*

QUELQUES GRANDS VIOLISTES OU VIOLONISTES

En France :

MARIN MARAIS (violiste du Roi),

J.-M. LECLAIR (violoniste, élève de Corelli).

En Italie :

CORELLI et VIVALDI (voir plus haut),

LOCATELLI,

TARTINI (créateur de la virtuosité au violon),

PUGNANI.

V. — LECTURES

1. — VIVALDI ET LA MUSIQUE A VENISE

Vivaldi s'est fait de mes amis intimes, pour me vendre des concertos bien cher. Il y a en partie réussi, et moi, à ce que je désirais, qui était de l'entendre et d'avoir souvent de bonnes récréations musicales : c'est un « vecchio », qui a une furie de composition prodigieuse. Je l'ai ouï se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pourrait copier. J'ai trouvé, à mon grand étonnement, qu'il n'est pas aussi estimé qu'il le mérite en ce pays-ci, où tout est de mode, où l'on entend ses ouvrages depuis trop longtemps, et où la musique de l'année précédente n'est plus de recette. Le fameux Saxon (Hasse) est aujourd'hui fêté. Je l'ai ouï chez lui aussi bien que la célèbre Faustina Bordoni, sa femme, qui chante d'un grand goût et d'une légèreté charmante ; mais ce n'est plus une voix neuve...

La musique transcendante ici est celle des hôpitaux. Il y en a quatre, tous composés de filles orphelines, et de celles que leurs parents ne sont pas en état d'élever. Elles sont élevées aux dépens de l'Etat, et on les exerce uniquement à exceller dans la musique. Aussi chantent-elles comme des anges, et jouent du violon, de la flûte, de l'orgue, du hautbois, du violoncelle, du basson ; bref, il n'y a si gros instrument qui puisse leur faire peur. Elles sont cloîtrées en façon de religieuses. Ce sont elles seules qui exécutent et chaque concert est composé d'une quarantaine de filles...

Celui des quatre hôpitaux où je vais le plus souvent, et où je m'amuse le mieux, c'est l'hôpital de la Piété ; c'est aussi le premier pour la perfection des symphonies. Quelle roideur d'exécution ! c'est là seulement qu'on entend ce premier coup d'archet, si faussement vanté à l'Opéra de Paris.

(Ch. De Brosses : *Ibid.*)

2. — LA SONATE, DÉFINIE AU XVIIIe SIÈCLE PAR L'ENCYCLOPÉDIE DE DIDEROT

« Pièce de musique purement instrumentale, composée de quatre ou cinq morceaux de caractères différents. La sonate est à peu près par rapport aux instruments, ce qu'est la cantate par rapport aux voix.

La sonate est faite ordinairement pour un seul instrument qui récite accompagné d'une basse continue ; et dans une telle composition, on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'instrument pour lequel on travaille ; soit par la beauté des chants, soit par le choix des sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des sonates en trio ; mais quand elles passent ce nombre de parties, elles prennent le nom de concerto.

Il y a plusieurs différentes sortes de sonates, les Italiens les réduisent à deux espèces principales : l'une qu'ils appellent « sonate da camera », sonates de chambre, laquelle est ordinairement composée de divers morceaux faits pour la danse, tels à peu près que ces recueils qu'on appelle en France des suites ; l'autre espèce est appelée « sonate da chiesa », sonates d'église, dans la composition desquelles il doit entrer plus de gravité, et des chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espèce que soient les sonates, elles commencent communément par un adagio, et après avoir passé par deux ou trois mouvements différents, finissent par un allegro... »

(Encyclopédie : mot « Sonate ».)

3. — COMPARAISON DES VIOLONS FRANÇAIS ET ITALIENS EN 1702

Nos violons sont au-dessus de ceux d'Italie pour la finesse et la délicatesse du jeu... Les Italiens trouvent que notre musique berce et qu'elle endort, qu'elle est même, à leur goût, très plate et très insipide. Les Français, dans les airs qu'ils font, cherchent par-dessus tout le doux, le facile, ce qui se coule, ce qui se lie... Les Français flattent l'oreille, les Italiens la violentent... Les violons sont montés de cordes plus grosses (en Italie) que les nôtres, ils ont des archets beaucoup plus longs, et ils savent tirer de leurs violons une fois plus de son que nous. Pour moi, la première fois que j'entendis l'orchestre de l'Opéra à mon retour d'Italie, l'idée de la force de ces sons qui m'était encore présente, me fit trouver ceux de nos violons si faibles, que je crus qu'ils avaient tous des sourdines.

(Raguenet. Cité par E. Borrel : *Ouvrage mentionné précédemment.*)

Coller ici le bord droit des gravures :

N° 61.

N° 64.

Ch. 7. — DEUX COMPOSITEURS : PURCELL ET HAENDEL
UN PAYS : L'ANGLETERRE
DEUX FORMES : L'ORATORIO ET LA CANTATE

23. — *Haendel.*

I. — LES AUDITIONS

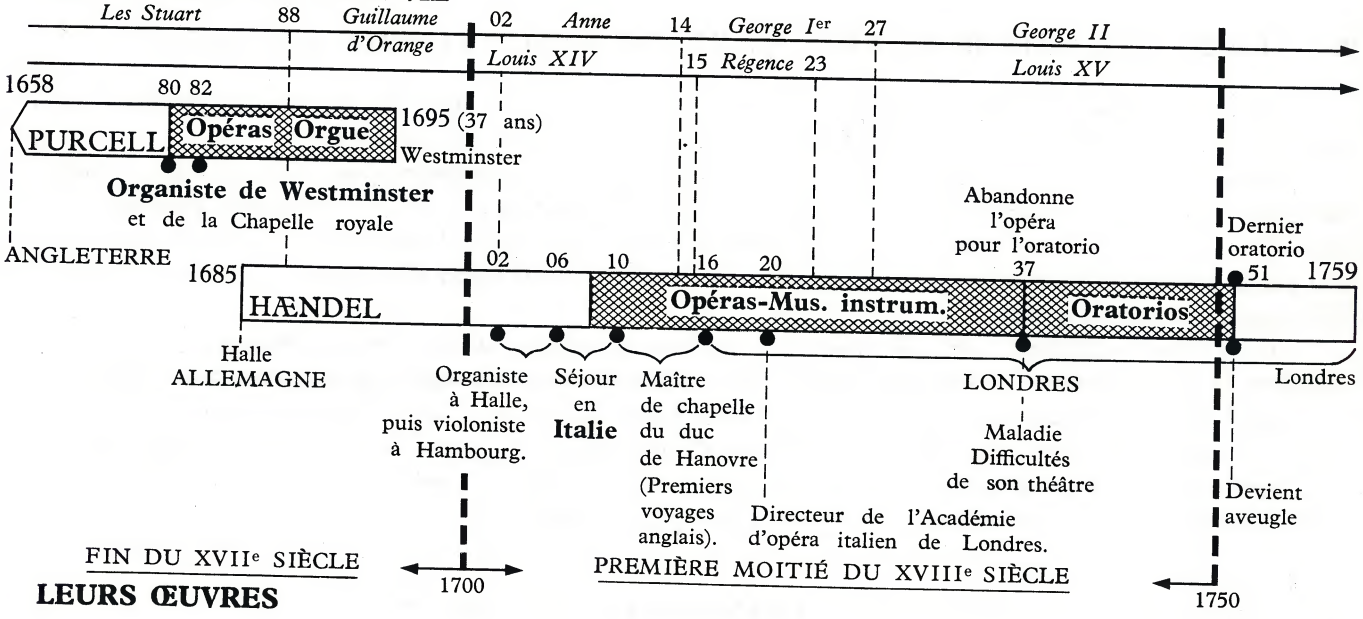
M.M. : *L'harmonieux Forgeron*, 4e *Concerto avec orgue* (Hændel) ; *La plainte des Damnés* (Carissimi).

En classe : .....

II. — PURCELL ET HAENDEL

Voir : S.V. 4e : nos 70, 110, 118.
S.p.l.T. nos 65, 71 à 74.

LES ÉTAPES DE LEUR VIE



LEURS ŒUVRES

PURCELL :

A. **Vocales :**
- **Religieuses :** Hymnes, motets, anthems ;
- **Profanes (opéras) :** Didon et Enée ; Le roi Arthur.

B. **Instrumentales :**
- **Pour orgue :** Préludes, toccatas et fugue *(prélude et fugue en sol majeur)* ; Trumpet Tune.
- **Pour clavecin** (ou virginal) : Suites (ou « lessons »), pièces séparées.
- **Musique de chambre :** Sonates à 3 et à 4 *(Golden Sonata)*.

HAENDEL :

A. **Vocales religieuses :**

— **Oratorios :** 16 parmi lesquels : Le Messie, Israël en Égypte, Judas Macchabée, Jephté.

B. **Vocales profanes :**

— **Opéras** de style italien : Rinaldo, Rodrigo, Orlando.

C. **Instrumentales :**

— **Pour divers instruments :** suites de pièces pour clavecin *(L'Harmonieux Forgeron)*, sonates à 2 ou 3 (violon, hautbois, flûte).

— **Pour orchestre :** Water Music Firework Music, (suites où dominent les vents), concerti pour orgue, pour harpe, concerti grossi.

LEUR RAYONNEMENT

● **PURCELL,** s'inspirant à la fois de Lully (opéras) et de l'Italie (musique de chambre), donna à la **musique anglaise un des plus grands noms de son histoire, principalement dans le domaine du théâtre.**

● **HAENDEL,** qui passa, malgré **son origine allemande,** pour son successeur, sut réaliser une **synthèse** adroite des **styles allemands, français et italiens.**

● Il fut le **contemporain de Rameau, Vivaldi** et **Bach.**

● Sa suprématie se manifesta surtout dans le domaine de l'**Oratorio.** Les **chœurs** y tiennent une **place importante** et mettent en valeur son **style puissant, rythmé et décoratif** *(Alléluia et chœur final du Messie).*

III. — LA MUSIQUE ANGLAISE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

● **A LA FIN DU XVIe SIÈCLE** (règne d'Elisabeth Ire), l'Angleterre avait connu une des plus importantes périodes de son histoire musicale avec :

— les polyphonistes (Byrd, Gibbons...) (voir Livre de 5e),

— les virginalistes et luthistes (Byrd, Dowland).

● **AU XVIIe SIÈCLE,** si les compositeurs furent encore nombreux, **seul Purcell peut être mis en parallèle avec les maîtres français, allemands ou italiens** dont l'influence est parfois grande outre-Manche (Lully, Corelli).

● **AU XVIIIe SIÈCLE, Haendel accaparera la quasi-totalité de la vie musicale dans la première moitié du siècle,** tandis que l'influence de l'opéra italien ira grandissant (notamment à Londres) pour dominer toute la fin du siècle.

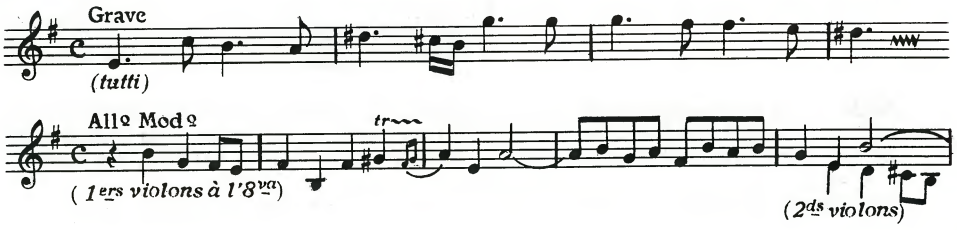
IV. — L'ORATORIO ET LA CANTATE

Voir : S.V. 4e nos 45, 115, 116, 117, 118, 119.
Sp.I.T. no 55.

DOCUMENTATION

I. *Composition d'un oratorio :* Le Messie, de Hændel (début de la 1re Partie).

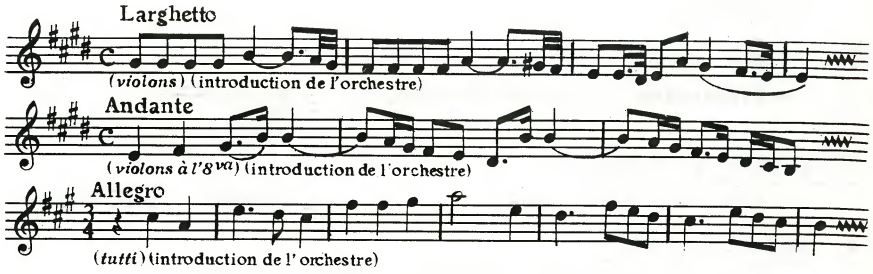
1o *Ouverture*
(à la française, orchestre seul).



2° ***Introduction*** *et* ***récitatif*** *de ténor.*

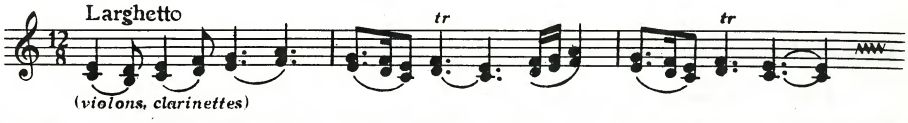
3° ***Air de ténor.***

4° ***Chœur*** *(4 voix mixtes : peuple d'Israël).*



5° *Récitatif de basse.*
6° *Air de basse.*
7° *Chœur.*
8° *Récitatif de contralto.*
9° *Air de contralto et chœur.*
10° *Récitatif de basse.*
11° *Air de basse.*
12° *Chœur.*

13° ***Symphonie pastorale*** *(orch. seul).*



II. — *Composition d'une cantate :* Cantate n° 4, de Bach « Christ lag in Todesbanden » (voir S.p.l.T. 1re, n° 30, extraits plus complets).

Sinfonia *: Orchestre.*
(Violons 1 et 2, altos 1 et 2, continuo.)

Verset 1 *: Chœur.*
(Id., plus cornet et 3 trombones.)

Verset 2 *: Duo soprano-alto.*
(Cornet, trombone, alto, continuo.)

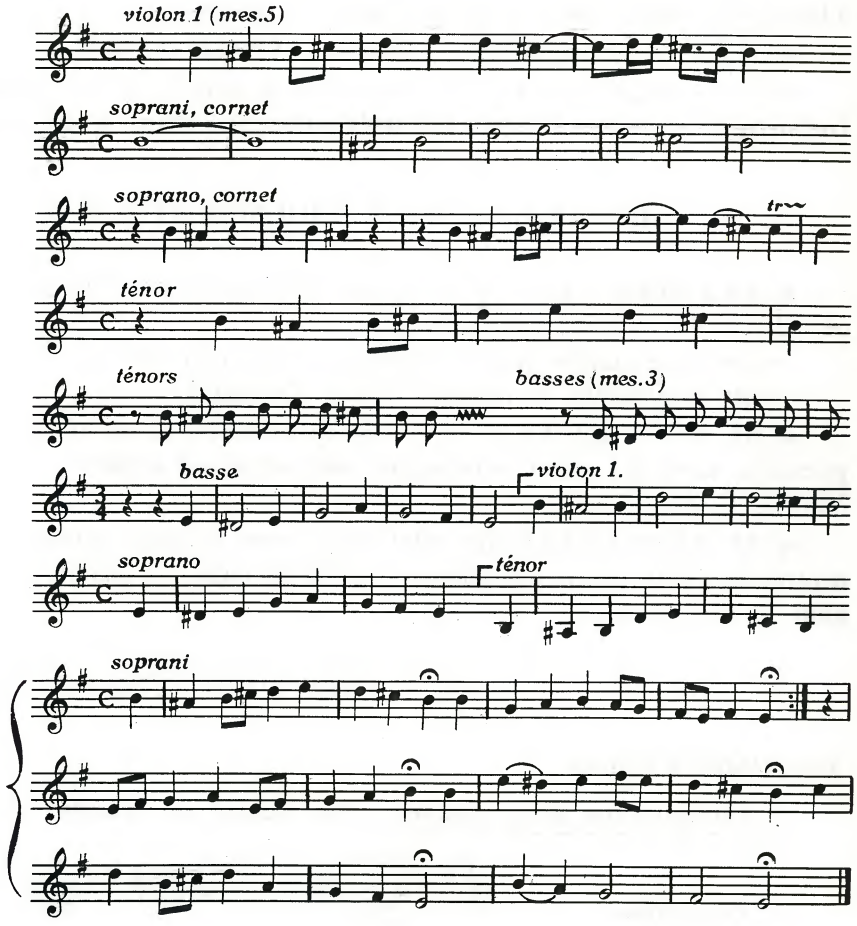
Verset 3 *: Air de ténor.*
(Violons, continuo.)

Verset 4 *: Chœur.*
(Continuo.)

Verset 5 *: Air de basse.*
(Violons 1 et 2, altos 1 et 2, continuo.)

Verset 6 *: Duo soprano-ténor.*
(Continuo.)

Verset 7 *: Choral.*
(Orchestre du verset 1 ; tous les instruments.)



N.B. — *Les sept premiers numéros de la cantate sont construits à partir du choral qui figure intégralement au dernier numéro. Chaque portée indique le début de la voix ou de l'instrument qui fait entendre le premier le motif du choral.*

Le cornet est aujourd'hui disparu. Il est parfois remplacé par un hautbois, une clarinette (inconnue de Bach), voire même une trompette.

Le continuo était assuré par Bach lui-même à l'orgue. Venaient s'y ajouter : viole de gambe, violoncelle et contrebasse.

L'ORATORIO

● **Sa forme :** C'est une **œuvre dramatique sur sujet religieux** (Histoire Sainte) **non représentée** (ni mise en scène, ni décors, ni costumes) qui comprend **les mêmes éléments qu'un opéra** (récitatif, airs, ensembles, chœurs, orchestre) **à l'exception des danses. Les chœurs y jouent un rôle important.**

Il est écrit dans la **langue du compositeur** et non en latin.

● **Ses origines :** Il est **né en Italie, à Rome, à la même époque que l'opéra** (voir ch. 2), dont il adopte la forme.

Il est encore représenté au début, ainsi qu'en témoigne un des premiers exemples connus : *La représentation de l'âme et du corps* donné par CAVALIERI en 1600, à l'Oratoire de Saint-Philippe-de-Néri (d'où provient le nom d'oratorio).

● **Son évolution :**

— Au XVIIe siècle, **avant Haendel :** il a pour principaux représentants :

CARISSIMI (Jephté, Salomon) en Italie,

SCHUTZ (histoires sacrées, passions) en Allemagne (100 ans exactement avant Bach),

M.-A. CHARPENTIER (histoires sacrées) en France.

— Au XVIIIe siècle, **les contemporains et successeurs de Haendel** sont peu nombreux en dehors de :

J.-S. BACH (voir ch. suivant) dont les passions s'apparentent à l'oratorio,

HAYDN (voir ch. 11) qui écrivit 2 oratorios influencés de Haendel, mais profanes : la Création, les Saisons.

21. — *Schütz.*

LA CANTATE

● **Sa forme** comporte les **mêmes éléments** que celle de **l'oratorio,** mais ses **dimensions sont plus réduites** (peu d'interprètes, souvent un seul ; orchestre réduit).

Elle est également **écrite dans la langue du compositeur** et peut être **religieuse ou profane.**

La cantate religieuse protestante (par exemple : cantates de Bach) est souvent construite à partir d'un choral (voir exemple précédent, page 40 et chapitre suivant).

● **Son origine et son évolution :** Elle est née en Italie en même temps que l'oratorio et l'opéra (fin du XVIe siècle).

Parmi les compositeurs qui l'illustrèrent, citons :

En Italie :

STRADELLA (plus de 200),

ALEXANDRE SCARLATTI (plus de 500).

En Allemagne (surtout des cantates d'église) :

BUXTEHUDE, prédécesseur de Bach, qu'il a influencé,

J.-S. BACH (voir ch. 8) qui en fut le maître.

En France : les cantates profanes, très en faveur au début du XVIIIe siècle, sont écrites sur des sujets mythologiques, à une seule voix accompagnée de quelques instruments (œuvres de salon) par :

M.-A. CHARPENTIER, CAMPRA,

CLÉRAMBAULT, BERNIER.

V. — LECTURES

1. — QUELQUES TÉMOIGNAGES DE COMPOSITEURS SUR HAENDEL

Coller ici le bord gauche de la gravure n° 73.

De Jean-Sébastien Bach *(rapporté par sa femme Anna Magdalena) :*

Sébastien avait été très intéressé par ce que l'Anglais lui avait dit de M. Haendel, de Londres. Je n'ai jamais pu comprendre comment on pouvait volontairement s'exiler de notre bonne Saxe pour aller vivre dans cette île si sombre ; il est vrai que les Anglais sont un peuple riche et que M. Haendel gagne là-bas beaucoup d'argent. Notre hôte l'avait entendu plusieurs fois jouer de l'orgue à Londres dans la grande église — ou est-ce une cathédrale ? — de Saint-Paul ; il nous parla de la maîtrise qu'on reconnaissait à Haendel et de son impatience d'entreprendre le voyage pour entendre le seul organiste qui, lui avait-on dit, méritait d'être comparé au « Saxon ». Mais, après avoir entendu Sébastien, il se tourna vers moi, s'inclina et dit : « Si vous me le permettez, Madame Bach, je vous dirai que, parmi tous les organistes connus du monde entier, et j'en ai entendu beaucoup, aucun n'égale votre mari. »

(Anna-Magdalena BACH : « *Petite Chronique* ».)

De Beethoven : *« Haendel est le maître inégalable de tous les maîtres ! allez-y et apprenez (de lui) à produire d'aussi grands effets avec peu de moyens. »*

Conversation rapportée par un musicien anglais en 1816 :

Pendant tout le temps de notre conversation à table, il n'y eut rien de plus intéressant que ce qu'il dit sur Haendel. J'étais assis auprès de lui, et je l'entendis très distinctement dire en allemand : « Haendel est le plus grand compositeur qui ait jamais vécu. » Je ne saurais décrire avec quelle expression et, si j'ose dire, avec quelle exaltation il s'exprima sur le Messie de ce génie immortel. Chacun de nous se sentit ému lorsqu'il dit : « Je voudrais ôter mon chapeau et m'agenouiller sur sa tombe. »

Témoignage de G. von Breunig *(fils d'un ami de Beethoven) :*

Pendant sa maladie (vers le milieu de février 1827), il reçut, un après-midi, les œuvres complètes de Haendel, reliées, dans une belle édition in-quarto, cadeau que lui envoyait le harpiste-virtuose Stumpff. Depuis longtemps, il désirait posséder ces œuvres, et c'était pour satisfaire à ce désir, qu'il avait exprimé un jour, que ce cadeau lui était adressé. Lorsque j'entrai dans sa chambre, à midi, comme tous les jours, le regard brillant, il me désigna tout de suite les volumes empilés sur le piano : « Regarde, voilà ce que j'ai reçu aujourd'hui. On me fait un grand plaisir en me donnant ces œuvres. Depuis longtemps, je désirais les avoir, car Haendel est le compositeur le plus grand, le plus habile ; on peut encore apprendre avec lui. Apporte-moi ces livres ! » Il parla et parla avec une animation joyeuse sur ceci et cela. Et je me mis à les lui apporter l'un après l'autre sur son lit. (N.D.L.R. : l'édition était en 34 volumes !) Il les feuilleta à mesure que je les lui donnai, s'arrêtant à certains passages et empilant aussitôt les volumes à sa droite, sur son lit, contre le mur, jusqu'à ce que tous y furent réunis ; ils restèrent ainsi pendant plusieurs heures ; je les revis au même endroit l'après-midi. Il recommença alors à parler avec animation et en termes élogieux de la grandeur de Haendel, qu'il disait être le plus classique et le plus profond de tous les compositeurs... »

2. — L'ORATORIO A ROME AU XVIIIe SIÈCLE

« N'oubliez pas de venir ce soir à l'Oratoire, en musique, dans la chapelle des pères de ce nom. On y chante des dialogues, de petits opéras sacrés de Métastase, musique de Vinci. La pièce affichée pour aujourd'hui est « Caïn et Abel ». Saint Philippe de Néri, sachant bien que nous ne nous passerions pas de spectacle, a, dit-on, inventé ceci pour nous détourner de ces vilaines tragédies profanes. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il nous a donné un spectacle de plus, et je lui en sais bon gré. Arrivez de bonne heure car tout mérite ici votre présence : l'assemblée, les voix, la musique, la maison, l'église, la chapelle, les peintures, les stucs, les statues, tout y est brillant, agréable et d'un grand goût. »

(Ch. DE BROSSES : *Ouvrage cité.*)

Ch. 8. — UN COMPOSITEUR : JEAN-SÉBASTIEN BACH
DEUX FORMES : LE CHORAL ET LA FUGUE
UN INSTRUMENT : L'ORGUE

I. — LES AUDITIONS

M.M. : *Fugue XIV du Clavecin bien tempéré, Suite anglaise n° 3, Duo de la cantate n° 212, Petite Fugue en sol mineur.*

En classe : .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

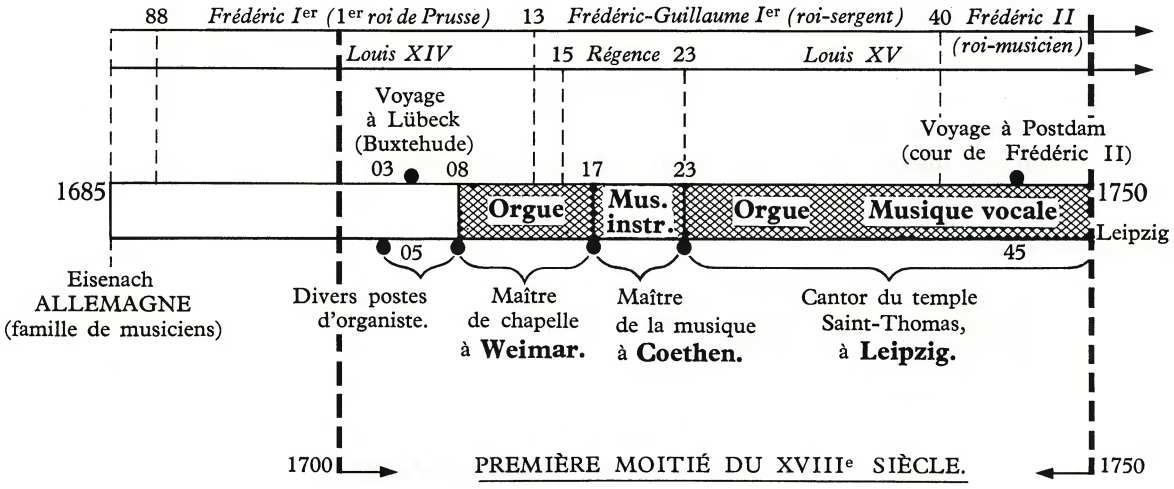
.....

24. — *J.-S. Bach.*

II. — JEAN-SÉBASTIEN BACH

Voir : S.V. 4e : nos 81, 100, 107 108, 115, 116.
S.p.l.T. nos 68, 69, 70.

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. — MUSIQUE VOCALE

A. **Religieuse :**

— **Cantates** (en allemand) pour les cérémonies du dimanche au temple Saint-Thomas de Leipzig (293, dont 190 retrouvées).

Cantate pour tous les temps ;
Cantate de la Pentecôte ;
Oratorio de Noël (suite de 6 cantates).

— **Passions** (en allemand) : 4, dont 2 nous restent :

Passion selon saint Jean ;
Passion selon saint Matthieu.

— **Œuvres catholiques** (en latin) :

Messe en si mineur ;
Magnificat ;
Motets.

B. **Profane :** Cantates pour diverses circonstances.

Cantates du café, de la chasse ;
Cantate pour l'arrivée d'un nouveau gouverneur.

II. — MUSIQUE INSTRUMENTALE

A. **Pour instruments seuls :**

— **Orgue :**

Chorals : *Choral « Jésus que ma joie demeure » ;*
Préludes, Toccatas, Fantaisies } et fugues : *toccata et fugue en ré mineur ;*
Grande passacaille.

— **Clavecin :**

Clavecin bien tempéré *(48 préludes et fugues dans tous les tons)* ;
Suites anglaises, françaises, allemandes (ou partite) ;
Concerto italien ;
Inventions à 2, 3 et 4 voix, préludes et fugues.

— **Autres instruments :**

Suites, sonates (ou partite) pour **violon, flûte, violoncelle** (accompagnés ou non par un clavecin).

B. **Pour orchestre :**

4 suites *(la 2e en si mineur, la 3e en ré majeur)* ;
6 concerti brandebourgeois (concerti grossi) ;
Concerti pour 1, 2, 3, 4 clavecins ;
pour 1, 2 violons.

III. — OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

Clavecin bien tempéré (voir plus haut) ;
L'Offrande musicale (canons et fugues sur un thème du roi de Prusse Frédéric II) ;
L'Art de la fugue (dernière grande œuvre de Bach, fugues sans orchestration précise).

55. — *Concert d'église au* XVIIIe *siècle.*

SON RAYONNEMENT

● Par l'**ampleur de son œuvre et de son génie, Bach domine ses grands contemporains du début du XVIIIe siècle : Hændel, Scarlatti, Rameau, Vivaldi.**

● Bien qu'ayant abordé **tous les genres** (sauf le théâtre), il reste le **maître** incontesté de **la fugue** dans ses **grandes pages vocales religieuses** (passions, cantates) et sa **musique instrumentale** (orgue, clavecin).

● Connu et **apprécié de ses contemporains comme organiste-virtuose,** le compositeur restera ignoré du public pendant près d'un siècle (Mendelssohn, vers 1840, contribuera à sa redécouverte).

● **Trois de ses fils** prendront rang parmi les **meilleurs compositeurs de la génération suivante :**

WILHELM-FRIEDMANN,

KARL-PHILIP-EMMANUEL (musicien du roi de Prusse Frédéric II),

JEAN-CHRÉTIEN (pour lequel Mozart professera la plus grande admiration : le « Bach de Londres »).

III. — LE CHORAL ET LA FUGUE

Voir : S.V. 4e : n°s 81, 96, 115.
S.p.l.T. n° 67.

56. — *Concert à Saint-Thomas de Leipzig.*

LE CHORAL

● Destiné **aux voix ou à l'orgue,** c'est une **prière protestante,** formée de **courtes phrases, simples** séparées par un temps de repos (point d'orgue). **A l'orgue,** il est prétexte à un **développement** et une **ornementation** parfois complexes, d'où n'est pas absente la virtuosité.

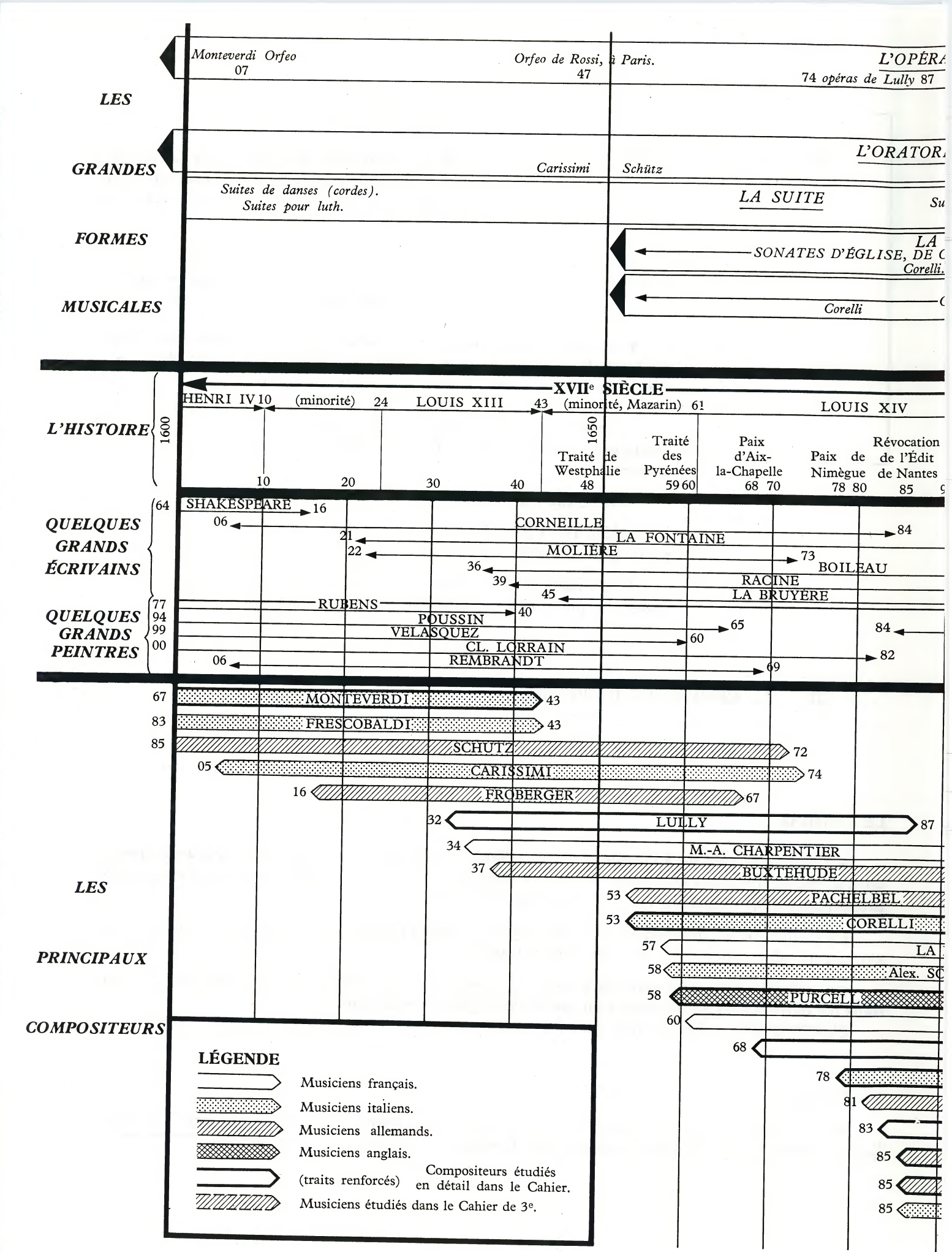
● Certains chorals proviennent de chants populaires mais **Luther** puis les compositeurs allemands des XVIe et XVIIe siècles furent les auteurs de nombre d'entre eux.

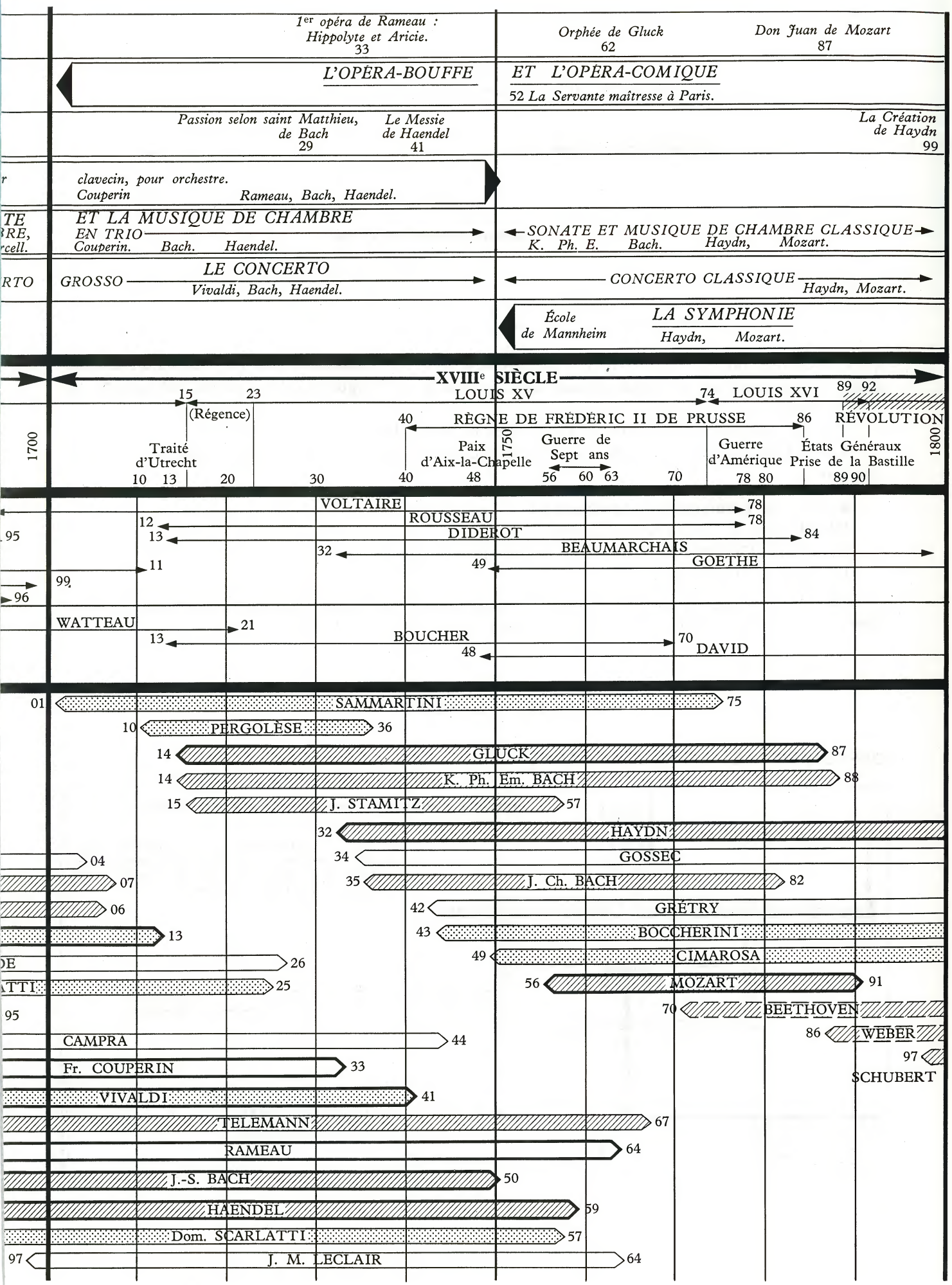
● Le choral est introduit **dans les passions, les cantates** *(voir exemple du chapitre précédent)* ainsi que **dans les œuvres d'orgue destinées au service liturgique protestant.**

BUXTEHUDE et BACH furent parmi les principaux compositeurs de chorals vocaux ou d'orgue.

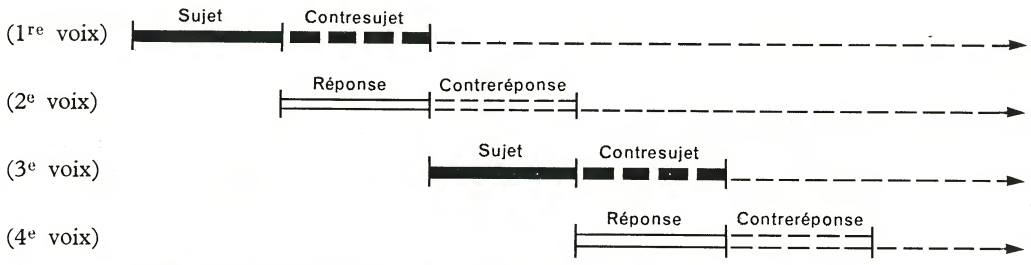
LA FUGUE

● C'est une forme musicale **complexe** dans laquelle **un seul thème** (ou sujet) est **présenté** (exposition) **successivement aux différentes parties, puis développé** en une série de divertissements.


LES GRANDES FORMES MUSICALES
Monteverdi Orfeo 07
Orfeo de Rossi, à Paris. 47
L'OPÉRA
74 opéras de Lully 87
L'ORATOR
Carissimi
Schütz
Suites de danses (cordes).
Suites pour luth.
LA SUITE
SONATES D'ÉGLISE, DE C
Corelli.
Corelli
L'HISTOIRE
XVIIe SIÈCLE
HENRI IV 10
(minorité) 24
LOUIS XIII 43
(minorité, Mazarin) 61
LOUIS XIV
1600
1650
Traité de Westphalie 48
Traité des Pyrénées 59 60
Paix d'Aix-la-Chapelle 68 70
Paix de Nimègue 78 80
Révocation de l'Édit de Nantes 85
QUELQUES GRANDS ÉCRIVAINS
SHAKESPEARE 64 16
CORNEILLE 06 84
LA FONTAINE 21
MOLIÈRE 22 73
BOILEAU 36
RACINE 39
LA BRUYÈRE 45
QUELQUES GRANDS PEINTRES
RUBENS 77 40
POUSSIN 94 65
VELASQUEZ 99 60 84
CL. LORRAIN 00 82
REMBRANDT 06 69
LES PRINCIPAUX COMPOSITEURS
MONTEVERDI 67 43
FRESCOBALDI 83 43
SCHUTZ 85 72
CARISSIMI 05 74
FROBERGER 16 67
LULLY 32 87
M.-A. CHARPENTIER 34
BUXTEHUDE 37
PACHELBEL 53
CORELLI 53
LA 57
Alex. SC 58
PURCELL 58
60
68
78
81
83
85
85
85
LÉGENDE
Musiciens français.
Musiciens italiens.
Musiciens allemands.
Musiciens anglais.
(traits renforcés) Compositeurs étudiés en détail dans le Cahier.
Musiciens étudiés dans le Cahier de 3e.


1er opéra de Rameau : Hippolyte et Aricie. 33
Orphée de Gluck 62
Don Juan de Mozart 87
L'OPÉRA-BOUFFE
ET L'OPÉRA-COMIQUE
52 La Servante maîtresse à Paris.
Passion selon saint Matthieu, de Bach 29
Le Messie de Haendel 41
La Création de Haydn 99
clavecin, pour orchestre.
Couperin
Rameau, Bach, Haendel.
ET LA MUSIQUE DE CHAMBRE
EN TRIO
Couperin. Bach. Haendel.
SONATE ET MUSIQUE DE CHAMBRE CLASSIQUE
K. Ph. E. Bach. Haydn, Mozart.
LE CONCERTO
GROSSO
Vivaldi, Bach, Haendel.
CONCERTO CLASSIQUE
Haydn, Mozart.
École de Mannheim
LA SYMPHONIE
Haydn, Mozart.
XVIIIe SIÈCLE
LOUIS XV
LOUIS XVI
RÉVOLUTION
(Régence)
RÈGNE DE FRÉDÉRIC II DE PRUSSE
Traité d'Utrecht
Paix d'Aix-la-Chapelle
Guerre de Sept ans
Guerre d'Amérique
États Généraux
Prise de la Bastille
1700
1750
1800
VOLTAIRE
ROUSSEAU
DIDEROT
BEAUMARCHAIS
GOETHE
WATTEAU
BOUCHER
DAVID
SAMMARTINI
PERGOLÈSE
GLUCK
K. Ph. Em. BACH
J. STAMITZ
HAYDN
GOSSEC
J. Ch. BACH
GRÉTRY
BOCCHERINI
CIMAROSA
MOZART
BEETHOVEN
WEBER
SCHUBERT
CAMPRA
Fr. COUPERIN
VIVALDI
TELEMANN
RAMEAU
J.-S. BACH
HAENDEL
Dom. SCARLATTI
J. M. LECLAIR

Exemple d'exposition d'une fugue à 4 voix (sous sa forme la plus simple).



Réponse : Sujet transposé à la quinte ou à la quarte.
Contreréponse : Contresujet transposé à la quinte ou à la quarte.

● Issue des entrées en imitation de la polyphonie et des canons (dont elle n'est que l'aspect le plus complexe), elle trouvera son **épanouissement dans la musique d'orgue et de clavecin allemande du XVIIIe siècle.**

Mais on peut aussi la rencontrer **à l'orchestre** et **aux voix** à la même époque.

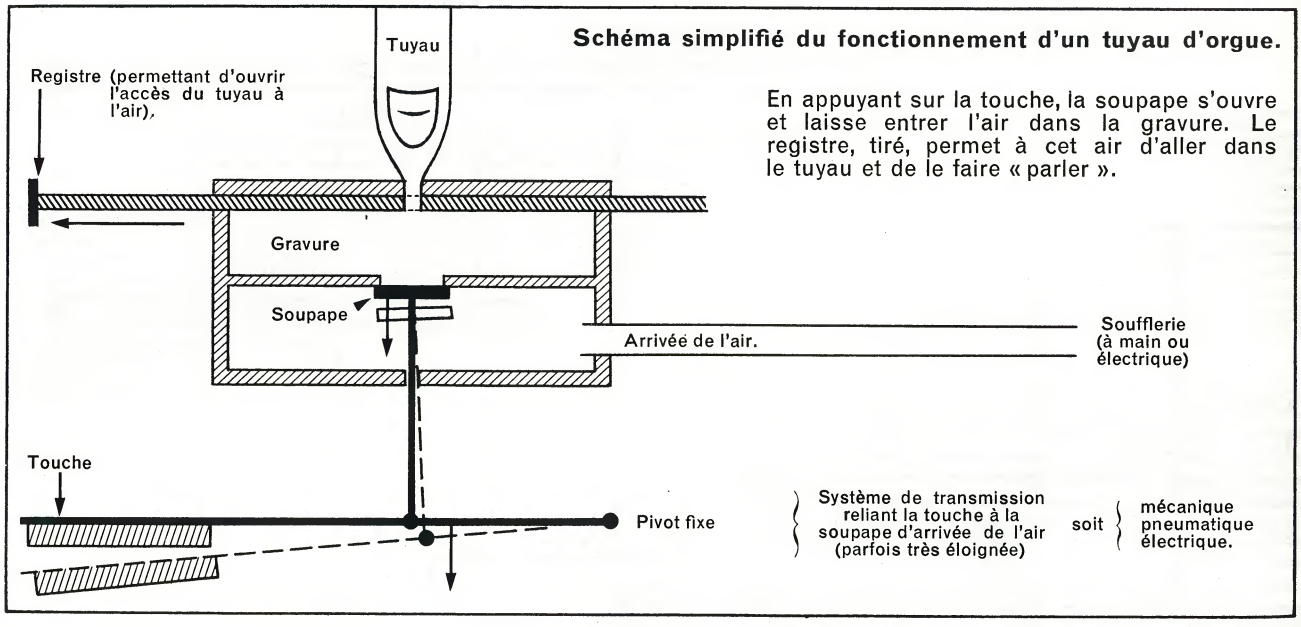
Après 1750, elle deviendra un **procédé d'école** où sera parfois incluse dans d'autres formes (sonate, symphonie).

● Parmi ses **principaux compositeurs :**
BACH (voir ci-dessus) en fut le maître,
BUXTEHUDE fut son prédécesseur comme pour le choral,
HAENDEL, TELEMANN.

N.B. — On rencontre rarement des fugues complètes dans les œuvres françaises ou italiennes. Seule, une exposition abrégée y figure parfois, notamment dans la partie centrale des ouvertures « à la française ».

IV. — L'ORGUE

DESCRIPTION ET FONCTIONNEMENT



Le grand orgue de tribune était apparu à la fin du Moyen Age (voir livre de 5e). Il n'atteindra pas, au XVIIIe siècle, les proportions que nous lui connaissons aujourd'hui, mais on y trouvera déjà :

— **Plusieurs claviers** (2 à 3, parfois 4) ;

— **Un pédalier** (sorte de « clavier au pied ») ;

— de nombreux **tuyaux de formes différentes,** groupés en **jeux** ou registres **de même sonorité** (chaque jeu contenant une série de notes allant du grave à l'aigu).

● ***Quelques chiffres :*** *(leur importance n'est en aucun cas synonyme de qualité, les meilleurs orgues n'étant pas nécessairement les plus vastes) :*

— ***1479 : Orgue de Sainte-Marie de Groningue :*** *38 jeux, 3 claviers, pédalier.*

— ***1641 : Sainte-Marie de Lübeck*** *(orgue de Buxtehude) : 54 jeux, 3 claviers, pédalier, 16 soufflets.*

— ***1686 : Saint-Nicolas de Hambourg :*** *67 jeux, 4 claviers, pédalier, 16 soufflets, poids du plus gros tuyau : 865 livres, longueur : 10,44 m.*

— ***1701 : Arnstadt*** *(premier orgue de Bach) : 22 jeux, 2 claviers, pédalier.*

— ***1717 : Université de Leipzig*** *(orgue préféré de Bach) : 54 jeux, 3 claviers, pédalier.*

— ***1721 : Saint-Thomas de Leipzig*** *(construit d'après indications de Bach) : 36 jeux, 3 claviers, pédalier.*

— ***1721 : Oliva*** *(orgue le plus grand de son temps) : 83 jeux, 3 claviers, pédalier.*

18. — *Orgue de la chapelle de Versailles.*

SON ROLE ET SES FORMES

● Son rôle **est double :**

— Il **accompagne la liturgie,**

— Il joue en **soliste,** comme le clavecin ou le violon, des œuvres **profanes et de virtuosité.**

● Il a ses formes musicales propres :

— Formes **libres** et de **caractère improvisé :** préludes, toccatas, fantaisies, ricercare, canzone.

— Formes **complexes** et **développées :** chorals, fugues (celles-ci précédées de préludes, toccatas ou fantaisies).

QUELQUES GRANDS ORGANISTES ET COMPOSITEURS (la plupart également clavecinistes) :

— **En Allemagne,** pays de l'orgue, avant Bach, au XVIIe siècle :
SCHEIDT, REINCKEN, FROBERGER, PACHELBEL,
BUXTEHUDE (prédécesseur de Bach et très admiré par lui).

— **En France,** où les organistes furent nombreux jusque vers 1750 :
Au XVIIe siècle : TITELOUZE, GRIGNY ;
Au début du XVIIIe : MARCHAND, CLÉRAMBAULT, DAQUIN, COUPERIN, RAMEAU.

— **En Italie,** au XVIIe siècle : FRESCOBALDI.

— **En Angleterre,** au XVIIe : PURCELL, au XVIIIe : HÆNDEL.

V. — LECTURES

I. — JEAN-SÉBASTIEN BACH, PAR SA FEMME ANNA-MAGDALENA

(Extraits de la « *Petite Chronique* » d'Anna-Magdalena BACH.
Traduction de M. et Ed. BUCHET. Ed. BUCHET-CHASTEL.)

Coller ici le bord de la gravure n° 72.

Les grandes étapes de sa vie :

Le jeune orphelin élevé par son frère : « *Ce frère possédait une collection célèbre de morceaux de compositeurs connus, mais il en interdisait l'approche à l'enfant affamé de musique (Sébastien), qui étudiait tout ce qui tombait entre ses mains. Les cahiers étaient enfermés dans une boîte grillagée, et, pendant des mois, la nuit, éclairé seulement par la lumière de la lune, car il n'avait pas de chandelle, le pauvre petit Sébastien les copia entièrement... Enfin, cet immense travail terminé, lorsqu'il se mit à jouer la musique acquise avec tant de peine, son frère, ayant découvert ce qu'il appelait « le crime », lui prit le manuscrit et le confisqua. Sébastien n'en rentra en possession que l'année de notre mariage...* »

Bach, organiste à Arnstadt : « *Il aimait tellement cet orgue que souvent, avec un ami dévoué qui voulait bien manœuvrer les soufflets, il se rendait à l'église, au milieu de la nuit, s'y enfermait et jouait jusqu'à ce que l'aube rougît la fenêtre de l'est. Il avait des loisirs pour pratiquer et étudier, car ses occupations officielles se bornaient à jouer les dimanches et jeudis matin aux services divins, à accompagner le service du lundi et à diriger les répétitions du chœur. Mais le loisir, pour Sébastien, n'était qu'une possibilité de travail. Je ne l'ai jamais vu inoccupé, sauf lorsqu'il fumait une petite pipe...*

Jour après jour, il enseignait, composait, jouait de l'orgue, du clavecin, de l'alto ou d'autres instruments. Puis il se consacrait à l'éducation de sa famille et, s'il lui restait du loisir, il lisait les livres qu'il avait collectionnés peu à peu. Les écrits théologiques l'intéressaient particulièrement... Dès sa jeunesse, il avait toujours été aussi occupé. A ceux qui, levant les mains d'admiration, le complimentaient sur ses dons, il répondait avec brusquerie qu'ils provenaient uniquement d'un dur labeur. Les applaudissements des ignorants ne lui faisaient d'ailleurs aucune impression. Il n'était sensible qu'à l'approbation des musiciens. « Je joue, disait-il, pour le meilleur musicien du monde. Peut-être n'est-il pas là, mais je joue toujours comme s'il était là... »

Coller ici le bord gauche de la gravure n° 53.

Bach, maître de musique à Coethen : « *La cour de Coethen ne lui offrait pas les possibilités dont il avait si profondément besoin, car il y était privé de toute musique d'église. Son unique travail consistait à faire de la musique de chambre. Ce fut à Coethen qu'il inventa et fit construire, pour suppléer à une carence, un instrument qu'il baptisa « viola pomposa », qui avait cinq cordes et tenait du violon et du violoncelle. Il écrivit une suite à son usage. Il jouait lui-même du violon et de l'alto ; ... (il) fut violoniste à l'orchestre du duc de Weimar plusieurs années, mais, lorsqu'il jouait pour son plaisir des quatuors à cordes, il préférait tenir la partie d'alto. Il se trouvait ainsi, disait-il, au milieu de l'harmonie et pouvait mieux voir, ou plutôt entendre, ce qui se passait à sa gauche et à sa droite...* »

Le cantor de Saint-Thomas de Leipzig :

1. — L'état de la musique à son arrivée à Saint-Thomas : « *Les classes inférieures de l'école Saint-Thomas étaient pleines de garçons grossiers et turbulents qui rôdaient pieds nus à travers la ville, mendiant, hurlant et causant du scandale... Sébastien me racontait que leurs voix étaient souvent si rauques qu'il aurait aussi bien fait de conduire une troupe de corbeaux. Quand on pense à ses cantates et à ses motets on imagine aisément combien ce devait être cruel pour lui qui devait les diriger si souvent de n'avoir à sa disposition que des voix aussi médiocres. Il ne partageait évidemment pas l'opinion du conseil de l'école qui estimait qu'après la glorification de Dieu le but principal des classes de chant devait être de faciliter la digestion des élèves...* »

2. — Ses fonctions réelles à Leipzig : « *Le cantor avait rang immédiatement après le recteur et le vice-recteur de l'école Saint-Thomas. Eux, lui et le professeur de latin étaient les quatre maîtres supérieurs de l'établissement.*

En qualité de cantor, Sébastien devait donner aux garçons des leçons de chant et de latin ; il n'aimait pas cette dernière obligation, car, bien que bon latiniste, il n'avait pas l'habitude d'enseigner dans cette langue...

En plus de ses leçons et de certains devoirs de surveillance, le cantor devait mener les garçons à l'église tous les jeudis matin à sept heures et leur faire répéter la musique pour le dimanche. Il fallait également qu'il assistât aux répétitions du samedi et qu'il arrangeât et fit exercer des partitions pour les processions de Saint-Michel, du Nouvel An, de Saint-Martin et de Saint-Grégoire. En outre, on exécutait chaque dimanche, à l'église Saint-Thomas ou à l'église Saint-Nicolas, un motet ou une cantate dont il était responsable ; il devait aussi diriger la musique des églises de Saint-Jean et Saint-Paul et prendre soin de leurs orgues... Sans compter que, bien qu'il ne fut pas l'organiste officiel d'une des quatre églises de Leipzig, ceux qui connaissaient son jeu savaient qu'il y tenait souvent les orgues... »

L'Homme et le Musicien

Son portrait : *« Il ne serait pas juste de dire qu'il était beau. Peu de Bach étaient de beaux hommes. Mais toute la force de son esprit se reflétait dans ses traits. Le front frappait par sa puissance et d'épais sourcils, froncés par un effort constant de concentration, donnaient à ses yeux une profondeur singulière. Lorsque je le connus, ceux-ci étaient très grands. Dans les dernières années de sa vie, ternis par la souffrance et le surmenage, ils se firent plus petits les paupières tombant davantage. Son regard intense semblait dirigé vers l'intérieur, ce qui impressionnait beaucoup. Ses yeux « écoutaient », si je puis m'exprimer ainsi, et avaient par moment une lueur mystique. Sa bouche, large et mobile, exprimait la générosité ; les coins de ses lèvres souriaient. Son menton était large, carré, bien proportionné à son front...*

Sans en être conscient, il frappait tous ceux qui le voyaient. Un merveilleux mélange de grandeur et d'humilité rayonnait de lui. Trop intelligent pour ne pas reconnaître son propre génie, il n'y attachait cependant pas d'importance. Il croyait d'ailleurs que des études approfondies, faites avec ferveur, suffisaient pour faire de tout homme un musicien tel que lui ! Combien de fois, entrant dans la chambre alors qu'il était au clavecin avec un élève, ne l'ai-je pas entendu dire : « Si tu te donnes autant de peine que je m'en suis donnée, tu pourras bientôt jouer aussi bien que moi ! »

Sa famille: *« De tous temps, les Bach furent musiciens. Sébastien racontait que le premier en date avait été son arrière-arrière-grand-père, Veit Bach, meunier et boulanger de son métier. Sa plus grande joie consistait à emporter dans son moulin une petite cithare dont il jouait pendant que la meule broyait le grain. « Cela devait sonner merveilleusement, disait Sébastien en riant, au moins, de cette façon, il a du apprendre la mesure ! » La pensée du vieux meunier qui faisait sa farine en musique l'amusa toute sa vie...*

La plupart des Bach résidaient en Thuringe. L'oncle de mon mari, Johann-Michael, dont la fille cadette devint la première femme de Sébastien, était organiste et compositeur à Gehren. Il construisait également des clavecins et des violons, ce que Sébastien aurait fait s'il en avait eu le temps, car il s'intéressait à tous les instruments. Très habile de ses mains, il accordait toujours son clavecin lui-même et ne prenait guère plus d'un quart d'heure pour le faire. Mon mari me racontait que, de mémoire d'homme, les Bach se réunissaient au moins une fois l'an pour faire de la musique. Ils commençaient généralement par exécuter un choral, puis, harmonisant plusieurs mélodies connues en les chantant simultanément, s'amusaient à improviser des « Quodlibet ». C'était plus une plaisanterie musicale qu'autre chose, cependant, s'ils l'avaient omise, aucun ne serait rentré satisfait de ces réunions... »

L'organiste *(à propos d'un concert à Hambourg, en 1720) : « Mon père se rendit donc le jour suivant au concert de l'église Sainte-Catherine. A son retour, je le pressai de questions. Il débordait d'admiration : jamais il n'avait entendu et pensait qu'il n'entendrait plus jamais toucher de l'orgue de telle façon... Il raconta que le maître de chapelle avait joué deux heures de suite et avait notamment, pendant une demi-heure, improvisé sur le choral » au bord des eaux de Babylone » en pratiquant le plus merveilleux jeu de pédale qu'on puisse imaginer. « Il utilisait la pédale double avec autant de facilité, dit mon père, que s'il avait joué la gamme avec une main... » Lorsque mon futur mari eut terminé sa splendide audition, M. Reincken, l'organiste de Sainte-Catherine, s'était approché de lui. Agé de quatre-vingt-dix-sept ans, il avait la réputation d'être très jaloux et très fier de ses propres capacités. Cependant, à la stupéfaction de tous, il avait pris la main du maître de chapelle Bach et l'avait baisée en disant : « Je salue les mains du génie, je pensais qu'un art pareil mourrait avec moi, mais je constate qu'il vit encore en vous. »*

n° 70.

Coller ici le bord droit des gravures

n° 71.

Les instruments de Bach : *« Avec le temps, notre maison se remplit d'instruments de toutes sortes. Sébastien les aimait et n'en avait jamais assez. A sa mort, il possédait cinq clavecins et clavicordes, deux luths-clavecins, une petite épinette, deux violons, trois altos, deux violoncelles, une viole de basse, une viole de gambe, un luth et un piccolo ; il les avait patiemment collectionnés au fur et à mesure qu'il pouvait les acheter... En plus de ces instruments, il avait donné à son plus jeune fils, Johann-Christian, trois clavecins à pédales... »*

« Duel » manqué entre Bach et l'organiste français Marchand : *« Un jour, vint à Dresde, où il était déjà réputé, un célèbre musicien français, Jean-Louis Marchand, homme vaniteux mais des plus doués, qui invita tout le monde musical à se mesurer avec lui. Il espérait ainsi démontrer sa supériorité ; cette façon d'agir ne fit pas la moindre impression sur mon mari qui n'aurait pas fait un pas pour discuter. Mais, quelques musiciens, blessés par la présomptueuse sommation du Français, vinrent supplier Sébastien de défendre la réputation de la musique allemande. Tout d'abord, mon mari hésita, puis se laissa persuader et accepta le défi de Marchand. Les détails de la rencontre furent réglés ; elle devait avoir lieu dans la maison du comte Flemming. Beaucoup de dames et de seigneurs de la Cour étaient présents et attendaient impatiemment le commencement de ce tournoi de musique. Lorsque dans le magnifique appartement, tout illuminé de chandelles, Sébastien s'avança, tranquille, impassible et digne comme toujours, il était prêt à résoudre tous les problèmes que le Français pourrait lui soumettre.*

L'étranger se faisant attendre, on envoya un laquais pour le quérir, mais le domestique revint avec la nouvelle que le monsieur était parti de Dresde le matin même par la poste... Sébastien ne prit jamais le moindre plaisir à l'échec d'un rival et n'aimait guère qu'on répétât cette histoire devant lui ; il assurait que M. Marchand était un très bon musicien et qu'on avait fait beaucoup trop de bruit autour de cette affaire. »

Le professeur : *« Je crois qu'il n'y a jamais eu de professeur comme lui, si enthousiasmant, si patient (sauf avec les paresseux), si infatigable ! Ses yeux et ses oreilles remarquaient pourtant les moindres fautes, il ne tolérait jamais le manque de soin. J'ai vu des jeunes gens, ses élèves, trembler d'appréhension avant d'aller vers lui et revenir, les larmes aux yeux, tellement ils étaient touchés de sa bonté. Je les ai vus aussi pâlir, lorsqu'il se fâchait contre eux, ce qui arrivait rarement. Parfois, pourtant, son caractère passionné éclatait. Il n'avait guère d'indulgence pour une certaine forme de vanité. Je l'ai vu une fois arracher sa perruque et la jeter à la tête d'un élève, qu'il appelait pompeusement un « chevalier du clavier » ; il nommait ainsi ceux qui essayaient de produire de brillants effets sans posséder de bases solides... »*

Les fils de Bach musiciens :

Friedmann (Wilhelm) *composa de la musique que son père estimait, au point de la copier souvent de sa propre main. Il fut pendant treize ans organiste à Dresde, puis à l'église Sainte-Marie, à Halle, où M. Zachau, le professeur de Hændel, avait été jusqu'alors chargé de la direction musicale...*

Emmanuel (Karl-Philip), *qu'on avait eu d'abord l'intention de diriger vers l'étude de la philosophie et du droit, était trop passionné de musique pour ne pas suivre les traces de son père. Il réussit admirablement. Sa carrière suivit une courbe ascendante, tranquille et régulière. A vingt-quatre ans, il entra au service du roi très musicien, Frédéric II de Prusse... Ce fut grâce à sa position officielle à la cour de Prusse que Sébastien eut le privilège de jouer en présence de ce roi qui comprenait si bien la musique...*

Johann-Christian *(Jean-Chrétien, le « Bach de Londres ») avait quinze ans quand Sébastien mourut, lui léguant trois de ses plus beaux clavecins à pédales... Dès les premiers jours, il eut une tendresse toute particulière pour cet enfant qui était aussi brillamment doué que devait l'être un de ses fils, vif, aimable, intelligent... Il éclaira les dernières années de son père par sa jeunesse, son ardeur et ses dons. Sébastien, pendant sa vie, guida bien des jeunes gens dans le labyrinthe inextricable de la musique, mais jamais aucun, je crois, ne lui causa une aussi grande satisfaction que son fils cadet.*

N.B. — *L'authenticité de la « Petite chronique » d'A.-M. Bach reste contestée et, si les détails historiques ou les conversations doivent être acceptés avec prudence, la vraisemblance et l'intérêt affectif justifient ce témoignage.*

Ch. 9. — UN COMPOSITEUR : GLUCK
UNE FORME : L'OPÉRA A LA FIN DU XVIIIe siècle.

I. — LES AUDITIONS

M.M. : *Récitatif d'Orphée* (Gluck).

En classe : .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

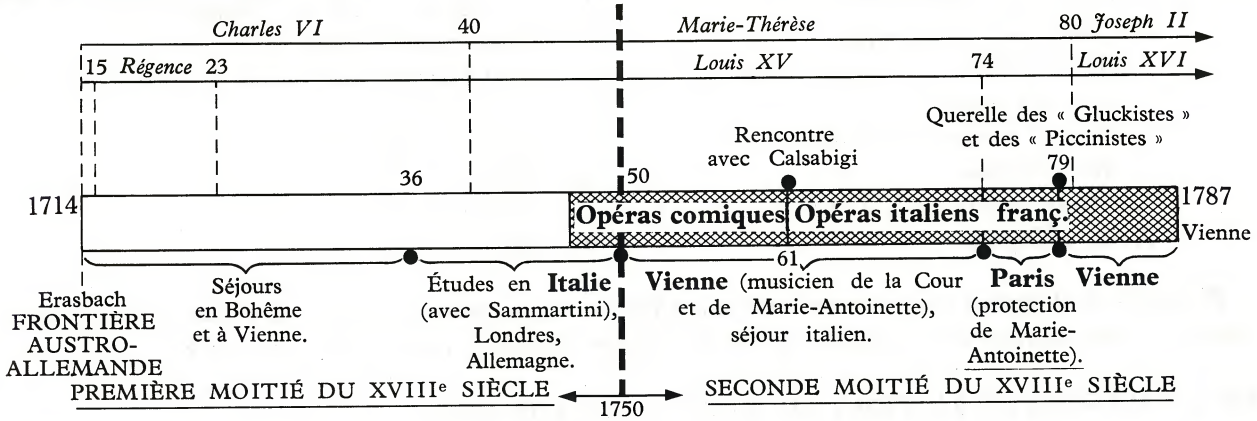
.....

29. — *Gluck.*

Voir : S.V. 4e : nº 123-124.
S.p.l.T 1re : nº 40.

II. — GLUCK

LES ÉTAPES DE SA VIE :



SES ŒUVRES :

A. **Pour le théâtre :**

— **Opéras :** Orphée — Iphigénie en Aulide — Armide — Alceste — Iphigénie en Tauride

— **Opéras-Comiques** peu connus (Les Pèlerins de La Mecque).

B. **Autres œuvres :**

— Sonates et musique de chambre (peu connues).

SON RAYONNEMENT

● Il est le **type même du musicien « international »,** d'origine allemande mais tourné successivement vers l'Autriche, l'Italie et la France.

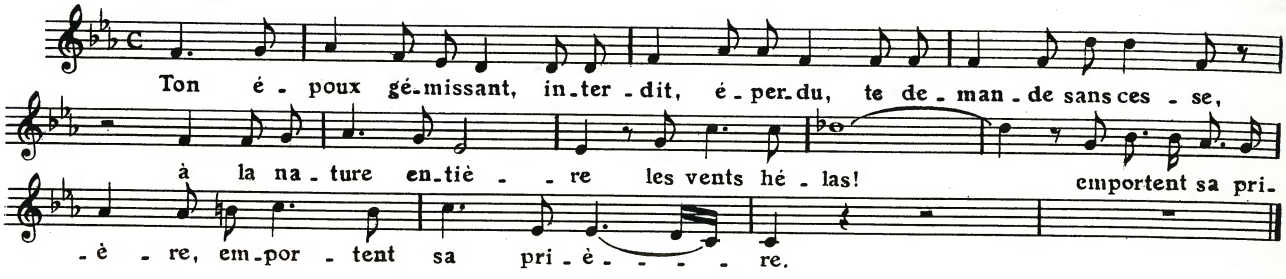
● Son œuvre, **essentiellement consacrée à l'opéra,** redonna à ce genre une **vie nouvelle, particulièrement en France** et le **plaça parmi les compositeurs déterminants de l'histoire de l'art lyrique,** après Monteverdi et avant Wagner. (Voir page suivante les caractères de sa réforme.)

III. — L'ÉVOLUTION DE L'OPÉRA A LA FIN DU XVIIIe siècle

(Voir : S.V. 4e : nos 123, 124, 125.)

***DOCUMENTATION* : Orphée de Gluck, version française.**

1° *Exemple de récitatif* *(acte I, Orphée)* :



N.B. — On pourra comparer cet exemple avec celui de « l'Orfeo » de Monteverdi, page 10, la situation dramatique des deux personnages étant identique.

2° *Composition de l'acte II* :

1. *Danse des furies (orchestre).*
2. *Chœur des esprits infernaux (4 voix mixtes).*
3. *Danse des furies.*
4. *Chœur (n° 2 développé).*
5. *Air d'Orphée avec chœur (réponses négatives des esprits).*
6. *Chœur (voisin des 2 et 4).*
7. *Air d'Orphée.*
8. *Chœur (voisin de 2, 4 et 6).*
9. *Air d'Orphée.*
10. *Chœur (*id.*, mais adouci : victoire d'Orphée).*
11. *Danse des furies.*

12 et 13. Ballet (scène des Champs-Elysées).

14. *Ballet (voir n° 123 du S.V.).*
15. *Air d'Eurydice avec chœur des ombres heureuses.*
16. *Air d'Orphée.*
17. *Chœur des ombres heureuses.*
18. *Ballet.*
19. *Récitatif d'Orphée et chœur.*
20. *Chœur.*

Résumé de l'action au 2e acte : *Orphée fléchit les esprits infernaux grâce à son chant et à sa lyre (ici la harpe) et peut ainsi accéder au séjour des morts (Champs-Elysées), où il retrouve Eurydice.*

LES TENDANCES DE L'OPÉRA AU MILIEU DU XVIIIe siècle

● **En Italie,** le règne du **« Bel canto »** met en vedette le chant et l'interprète **au détriment de l'expression musicale** et de la **compréhension du texte.**

L'habitude d'ajouter des vocalises et des ornements conduit peu à peu **à dénaturer la musique.**

● **En France,** la musique est elle aussi souvent reléguée au **second plan au profit du spectacle,** des machineries, de la mise en scène et **de la danse.** Par ailleurs, la **médiocrité des livrets** ne fait qu'accentuer le côté factice de l'opéra français.

● D'un côté comme de l'autre, les mélomanes **délaissent** le genre de **« l'opéra sérieux »** pour se tourner vers **l'opéra bouffe** ou **l'opéra-comique,** plus proches de la vie courante et plus « vrais » : d'où les réactions brutales, en France, de Rousseau et des Encyclopédistes. (Voir ch. 5.)

LA RÉFORME DE GLUCK

● Gluck tenta, entre 1760 et 1780, de **redonner à l'opéra sa signification musicale et expressive** telle que Monteverdi l'avait définie un siècle et demi plus tôt. Il fut aidé dans sa tâche par un librettiste de qualité : CALSABIGI.

— **Il simplifia le chant** (en réduisant les ornements);

— **Assouplit le récitatif** (en lui donnant une forme intermédiaire entre le récitatif italien « secco » et l'air) ;

— **Supprima** peu à peu **les divertissements** (il ne conserva la danse que pour renforcer l'expression du texte) ;

— **Redonna** à l'opéra **les règles d'unité de la tragédie classique** (alors délaissées) ;

— Fit de ses personnages des **êtres humains vivant et souffrant sur scène** (et non des êtres idéalisés, véritables statues vivantes comme dans l'opéra français) ;

— **Tenta de réaliser une musique universelle** ne devant pas plus à l'art italien qu'au français (grâce à sa formation internationale).

APRÈS GLUCK

Sa réforme se retrouvera, à des degrés divers, dans les grands opéras de :

MOZART (voir ch. 12) : *Don Juan, Cosi fan tutte, les Noces de Figaro* ainsi que dans les œuvres françaises (au début du XIXe siècle) de :

MEHUL : *Joseph,*

SPONTINI : *La Vestale.*

BERLIOZ et, plus tard, WAGNER seront de grands admirateurs de l'œuvre dramatique de GLUCK à laquelle ils se référeront souvent.

IV. — LECTURES

1. — QUELQUES OPINIONS DE GLUCK SUR SON ART

Sur Alceste : *« Alceste ne doit pas plaire seulement à présent et dans sa nouveauté ; il n'y a point de temps pour elle ; j'affirme qu'elle plaira également dans deux cents ans, si la langue française ne change point ; et ma raison est que j'en ai posé tous les fondements sur la nature, qui n'est jamais soumise à la mode. »*

(Propos de Gluck *en* 1776.*)*

Sur la mélodie : *« Je cherche, avec une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, à fixer le moyen de produire une musique propre à toutes les nations, et à faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales. »*

(Lettre de Gluck *en* 1773.*)*

Sur l'opéra : *« La voix, les instruments, tous les sons, les silences mêmes, doivent tendre à un seul but qui est l'expression ; et l'union doit être si étroite entre les paroles et le chant que le poème ne semble pas moins fait sur la musique que la musique sur le poème... »*

(Lettre de Gluck *à* La Harpe.*)*

« Je me suis occupé de la scène, j'ai cherché la grande et forte expression, et j'ai voulu surtout que toutes les parties de mes ouvrages fussent liées entre elles. »

(Lettre de Gluck *à* Suard.*)*

2. — OPINION DE GRÉTRY SUR LA MUSIQUE DE GLUCK

« Ici, tout doit être volumineux ; c'est un tableau fait pour être vu à une grande distance. Le musicien ne travaillera qu'en grosses notes. Point de roulades, presque toujours un chant syllabique. L'harmonie, la mélodie doivent être larges ; tous les détails des genres finis sont exclus de l'orchestre. Il faut en quelque sorte peindre avec un balai... Gluck n'a été vraiment grand que lorsqu'il a contraint son orchestre ou le chant par un même trait. »

(Grétry : *Essais sur la musique.)*

3. — GLUCK VIRTUOSE D'UN INSTRUMENT PARTICULIER

« Dans la grande salle de M. Hickford, Brevers Street (à Londres), le mardi quatorze avril (1746), M. Gluck, compositeur d'opéras, donnera un concert de musique, avec les meilleurs acteurs de l'opéra ; particulièrement il exécutera, accompagné par l'orchestre, un concerto pour vingt-six verres à boire accordés par l'eau de source ; c'est un nouvel instrument de sa propre invention, sur lequel on peut exécuter ce qui peut être joué par le violon ou le clavecin. Il espère ainsi satisfaire les curieux et les amateurs de musique. »

(Extrait du « *Daily Advertiser* », *du* 31 *mars* 1746.*)*

Coller ici le bord gauche de la gravure n° 58.

Ch. 10. — DEUX FORMES : L'OPÉRA BOUFFE ITALIEN
L'OPÉRA-COMIQUE FRANÇAIS

33. — *Grétry.*

I. — LES AUDITIONS

M.M. : *La Servante maîtresse* (Pergolèse) ; *Le Déserteur* (Monsigny).

En classe : .....

II. — DÉFINITIONS ET ÉVOLUTION

Voir : S.V. 4e : nos 95, 129, 130, 131, 132.

● **Opéra bouffe et opéra-comique** sont formés des **mêmes éléments que l'opéra,** mais :
— **Le style est plus léger** (il est souvent une parodie d'opéra),
— **L'opéra-comique** contient des **scènes parlées** (voir exemple) **qui remplacent le récitatif,**
— **Chœurs et danses y sont rares.**

45. — *Une représentation à la comédie italienne.*

L'OPÉRA BOUFFE ITALIEN (opera « buffa »).

● Il naît **à Rome** à la fin du XVIIe siècle et consiste au début en un **intermède comique intercalé entre les actes d'un opéra.**

● Parmi ses nombreux auteurs (souvent peu connus), citons :

PERGOLÈSE (début du XVIIIe siècle) dont *La Servante maîtresse* fut à l'origine de la querelle « des Bouffons » à Paris (voir ch. 5) ;

CIMAROSA : *Le Mariage secret.*

L'OPÉRA-COMIQUE FRANÇAIS

● Il a son origine dans les spectacles des foires **Saint-Laurent** et **Saint-Germain** (voir lecture) où étaient parodiés les opéras. Il subira l'**influence de l'opéra bouffe italien après 1752** (représentation de « La Servante maîtresse » à Paris).

● **Il dominera la vie théâtrale** dans la **seconde moitié du XVIIIe siècle** jusqu'à la Révolution et ses auteurs seront **nombreux :**

PHILIDOR	*Blaise le Savetier,*
DALAYRAC	*Nina ou la folle par amour,*
MONSIGNY	*Le Déserteur, Rose et Colas,*
GRÉTRY	*Richard Cœur de Lion, Les Deux Avares,*
J.-J. ROUSSEAU	*Le Devin de village.*

59. — *Concert des aveugles à la foire Saint-Ovide.*

EN ALLEMAGNE

Une forme allemande d'opéra-comique naîtra à Vienne dans la seconde partie du XVIIIe siècle : **Le Singspiel.**

Les meilleurs exemples en seront écrits par :

MOZART (voir ch. 12) :

L'Enlèvement au sérail,
La Flûte enchantée.

III. — DOCUMENTATION ET LECTURES

DOCUMENTATION : **Les deux Avares, opéra-comique de Grétry,** composition du premier Acte :

— **Ouverture :** *Orchestre seul.*
— **Scène 1 :** ***Romance de Jérôme*** *(ténor) ;*
Parlé.
— **Scènes 2 et 3 :** *Parlé.*
— **Scène 4 :** *Parlé.*
Air de Martin *(basse) ;*
Parlé.
— **Scène 5 :** *Parlé.*
Duo Gripon *(ténor)* **- *Martin;***
Parlé.
Air de Martin;
Parlé.
— **Scène 6 :** ***Duo Henriette*** *(soprano)* **- *Jérôme;***
Parlé.
Ariette d'Henriette.
— **Scènes 7, 8, 9 :** *Parlé.*
— **Scène 10 :** *Parlé.*
Duo Henriette - Jérôme.
— **Scènes 11, 12, 13, 14 :** *Parlé.*
— **Scène 15 :** ***Marche et chœur des Janissaires*** *(voix d'hommes) ;*
Parlé ;
Reprise du chœur.

N.B. — Les parties chantées sont en caractères gras.

LECTURES :

I. — Sur l'opéra bouffe italien.

« Si vous êtes choqués de voir remplir les entractes d'une grave tragédie par des ballets pantomimes, vous le serez bien davantage de la voir coupée par des intermèdes. On appelle « intermezzi » de petites farces en deux actes, dans le bas comique, à peu près du ton de celles que l'on joue sur des tréteaux à la place Royale.

Jugez si de telles pièces riment à rien dans les entractes d'une tragédie ; mais, de grâce, pardonnez-leur, c'est un délice, pourvu que la musique en soit parfaitement bonne et parfaitement bien exécutée ; le médiocre en ce genre

n'est plus que bas et trivial. Ces petites farces n'ont que deux ou trois personnages bouffons ; la musique en est simple, gaie, naturelle, d'une expression comique, vive et risible au dernier point...

Ces bouffons pleurent, rient à gorge déployée, se démènent, font toutes sortes de pantomimes, sans jamais s'écarter de la mesure d'un demi-quart de seconde. J'avoue que ces sortes de pièces, quand elles sont telles que le « maître de musique » de Scarlatti, « la serva padrona », « livietta et tracollo » de mon charmant Pergolèse, me font plus de plaisir que toutes les autres. »

Représentation d'un opéra bouffe à Bologne en 1739 : *« Il y a un bouffon et une bouffonne, qui jouent une farce dans les entractes, d'un naturel et d'une expression comiques qui ne se peuvent ni payer ni imaginer. Il n'est pas vrai qu'on puisse mourir de rire, car, à coup sûr j'en serais mort, malgré la douleur que je ressentais de ce que l'épanouissement de ma rate m'empêchait de sentir, autant que je l'aurais voulu, la musique céleste de cette farce. Elle est de Pergolèse. J'ai acheté sur le pupitre la partition originale, que je veux porter en France... »*

(Ch. De Brosses : « *Lettres italiennes* ».)

II. — Sur les débuts de l'opéra-comique français.

« La foire Saint-Germain s'ouvrait le trois février et durait deux mois environ. Encadrée par les rues Guisard, du Four, des Boucheries, des Quatre-Vents, de Tournon et des Aveugles, elle comprenait deux halles longues de 130 pas, larges de 100, formant « le plus grand couvert qui soit au monde ». L'abbé de Saint-Germain en était seigneur et propriétaire ; il dut intervenir personnellement dans certains procès où les entrepreneurs étaient ses clients et ses protégés. Dans les halles, étaient aménagés, pour les spectacles, des lieux fermés appelés « loges ». La foire, ouverte dans le jour pour le peuple, était fréquentée la nuit par les gens de qualité. C'était « moins une foire qu' « un palais enchanté ». Certaines pièces y furent jouées jusqu'à 60 fois ; de là, plusieurs artistes passèrent à l'Opéra. La foire Saint-Laurent, ouverte la veille de la fête du saint, durait habituellement jusqu'au 29 septembre. C'était, entre les faubourgs Saint-Laurent et Saint-Denis, une place de six arpents, avec un grand « préau » à l'une des extrémités. Le grand nombre des boutiques et des loges y formait un « quartier propre et galant ».

Avant d'arriver à l'opéra-comique (il faut entendre par ce mot un privilège que se disputaient des entrepreneurs et non un théâtre fixe), les forains avaient eu plus d'un démêlé avec le lieutenant de police d'Argenson ; c'est en vain qu'un cardinal d'Estrée, en 1707, avait voulu défendre leurs franchises. Se considérant comme les héritiers des comédiens italiens supprimés en 1697, ils avaient osé « représenter des spectacles où il y avait des dialogues ». Aussitôt, le privilège des « comédiens-français » s'était dressé devant eux, tout hérissé de sentences de police et d'arrêts prohibitifs du Parlement. Que de ruses ingénieuses, source intarissable de comique, pour lui échapper ! On imagina l'usage des « cartons » sur lequel on imprimait en gros caractères et en prose laconique, ce que le jeu des acteurs ne pouvait dire ; ces cartons étaient roulés, et chaque acteur en avait dans sa poche autant qu'il était nécessaire pour son rôle. Dans les scènes à deux personnages, pour éviter le dialogue, il arriva qu'un seul parlait ; le second interlocuteur s'exprimait par signes, ou bien soufflait sa réplique à l'oreille du premier acteur qui la reproduisait en l'insérant dans son monologue ; ou bien encore il se retirait dans la coulisse pour y parler sans être vu, de sorte qu'il n'y avait jamais qu'une personne sur la scène... Quand on voulut chanter, un second privilège se dressa d'autre part, tout aussi menaçant que le premier : celui de l'Opéra. Il fallut imaginer de nouvelles ruses. A de certains moments, on faisait descendre du cintre un écriteau, sur lequel étaient indiquées les paroles que l'acteur aurait dû chanter ; l'orchestre jouait l'air, puis quelques compères placés dans la salle entonnaient la chanson et entraînaient bientôt le public, heureux d'avoir un rôle actif et de prendre l'exécution à son compte. On devine qu'en de telles circonstances la parodie et la satire étaient les tendances du genre. La permission de chanter finit par être accordée ou plutôt vendue, moyennant intrigues et « pots de vin », mais toujours au plus offrant, avec de perpétuels changements de bénéficiaires, si bien que tel entrepreneur autorisé aujourd'hui à user des couplets, se voyait obligé le lendemain, à côté d'un concurrent plus heureux, de jouer des pièces « à la muette » ou « par écriteaux ». Cette histoire est d'ailleurs un abrégé de celle de l'Académie de musique, en ce sens que presque tous les entrepreneurs du jeu firent faillite. »

(J. Combarieu : « *Histoire de la musique* », *Tome II.* Librairie A. Colin, Editeurs.)

Ch. 11. — UN COMPOSITEUR : JOSEPH HAYDN
LES GRANDES FORMES CLASSIQUES APRÈS 1750
L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

I. — LES AUDITIONS

M.M. : *Thème du 2e mouvement de la symphonie « la Reine », Refrain du rondo de la symphonie « des Jouets »* (Haydn) ; *Thèmes des 1er, 3e et 4e mouvements de la symphonie en sol mineur* (Mozart).

En classe: .....

.....

.....

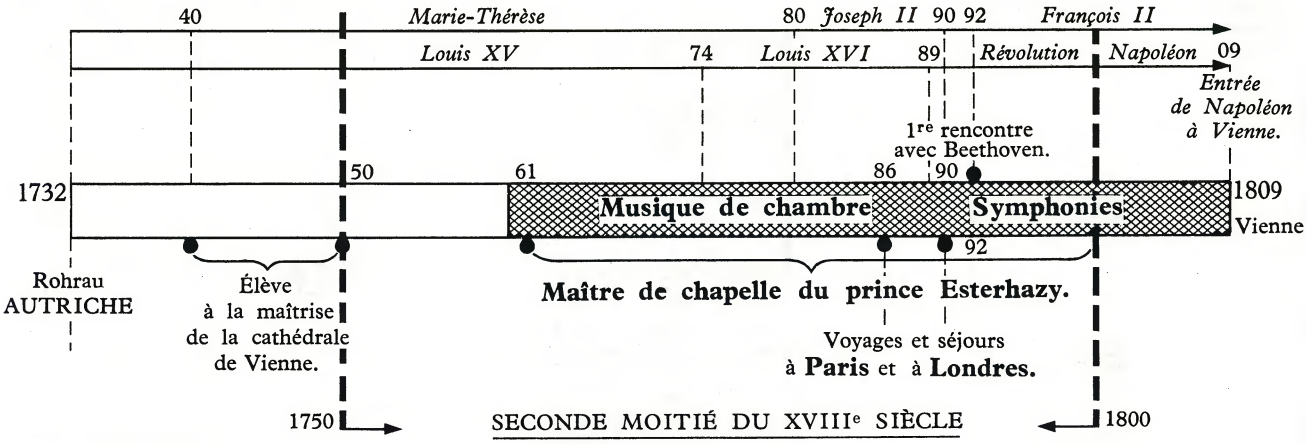
.....

30. — *Haydn.*

Voir : S.V. 4e : nos 103, 112, 113, 119.
S.p.l.T. nos 78, 79, 80.

II. — JOSEPH HAYDN

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. — MUSIQUE VOCALE

A. **Religieuse :** — **Messes** *(Theresien-Messe)*, motets, cantates.

B. **Profane :** — **Oratorios :** Les Saisons
La Création

II. — MUSIQUE INSTRUMENTALE

A. **Musique de chambre :**

— **Sonates** pour piano (ou clavecin), violon et piano,
— **Trios** à cordes ou avec piano,
— **Quatuors à cordes** (près de 80) : *L'Empereur, L'Alouette.*

B. **Pour orchestre :**

— **Concerti** pour presque tous les instruments *(clavecin, violon, violoncelle, trompette, hautbois, cor, etc.)*
— **Symphonies** (plus de 100) : *l'Horloge, la Reine, Oxford, Londres, les Jouets, la Surprise, les Adieux, la Militaire, la Chasse, etc.*

SON RAYONNEMENT

● S'il ne fut pas le véritable créateur de la forme (voir plus loin), **Haydn, par le nombre et la qualité des symphonies** qu'il écrivit, **en fut le premier grand maître classique.**

● Il joua ce même rôle d'**initiateur dans le domaine de la sonate, de la musique de chambre et du concerto,** contribuant à fixer ces formes nouvelles.

● Rompant avec l'esprit de la première partie du XVIIIe siècle (Bach, Hændel, Vivaldi), il fut ainsi le **promoteur d'un art instrumental qui trouvera son épanouissement avec Mozart puis Beethoven et Schubert.**

III. — LES GRANDES FORMES CLASSIQUES APRÈS 1750

Voir : S.V. 4e : nos 100, 101, 103, 104, 105, 112, 113, 114.
S.p.l.T. nos 78, 79, 81, 82.

DOCUMENTATION

I. — Reproduction de la première page d'une symphonie d'Haydn.

Nombre et nom français de l'instrument	*Note réellement jouée par l'instrument*

***N.B.** — L'élève complétera les deux colonnes ci-dessus.*

SYMPHONIE N° 104
"LONDRES"

I

F. J. HAYDN
1732 - 1809

Adagio
FLAUTI
OBOI
CLARINETTI in A LA
FAGOTTI
CORNI in D RÉ
TROMBE in D RÉ
TIMPANI in D RÉ A LA
Adagio
VIOLINO I
VIOLINO II
VIOLA
VIOLONCELLO
CONTRABASSO

100 H. 31.500 HEUGEL & Cie Editeurs, Paris.
Tous droits de reproduction réservés pour tous pays.

II. — Audition et étude d'une symphonie d'Haydn (au choix).

N.B. — Le cadre proposé ci-dessous étant celui de la plupart des grandes symphonies, il suffira de le compléter suivant l'œuvre choisie (voir tableau similaire, p. 69, pour un concerto de Mozart).

TITRE DE LA SYMPHONIE	*Indications de mesure et de mouvement*	*Tonalité*
● **1er MOUVEMENT** (forme dite « sonate »)	.....	.....
Introduction	.....	.....
A. **Exposition**	.....	.....
1er thème *(début)*	.....	.....
2e thème	.....	.....
B. **Développement** (à partir des 2 thèmes).		
A. **Réexposition** :		
1er thème ..... (voir exposition)	.....	.....
2e thème	.....	.....
Conclusion (ou coda)	.....	.....
● **IIe MOUVEMENT** (deux formes courantes)	.....	.....
1. **Forme lied** : Plusieurs phrases successives avec reprise de la 1re pour finir : *exemple :* A - B - A.		
1re phrase *(début)*	.....	.....
2. **Thème et Variations** :		
Thème *(début)*	.....	.....
● **IIIe MOUVEMENT** (menuet)	.....	.....
A. **Menuet I** *(début)*	.....	.....
B. **Menuet II ou trio** *(début)*	.....	.....
A. **Menuet I da Capo** (sans les reprises)	.....	.....
● **IVe MOUVEMENT** (final, deux formes courantes)	.....	.....
1. **Même forme que le 1er Mouvement** (forme « sonate ») :		
1er thème *(début)*	.....	.....
2e thème	.....	.....
2. **Forme Rondo** (ou rondeau) :		
Refrain *(début)*	.....	.....
Intercalé entre plusieurs couplets différents : *refrain, couplet* 1, *refrain, couplet* 2, *refrain, etc.*		

LES GRANDES FORMES CLASSIQUES (voir exemple précédent) :

● Elles **supplanteront la suite** et adopteront **toutes** (avec plus ou moins d'exactitude) **la forme en quatre mouvements, sauf le concerto** (pas de menuet, voir cadre page 67) :

— 1er mouvement, **allegro,** toujours de **forme sonate :**

2 thèmes exposés, développés et réexposés, parfois précédés d'une introduction lente (voir exemple ci-dessus).

— 2e mouvement, **lent,** plus variable, souvent de **forme lied** ou **thème et variations.**

— 3e mouvement, **menuet** avec **trio** et **da capo** (survivance de la suite).

— 4e mouvement, **final rapide** qui adopte soit **la forme du 1er mouvement,** soit la **forme rondo** (couplets et refrain).

● Elles prendront des **noms différents suivant le nombre d'instruments employés :**

— Sonate pour un ou deux instruments *(piano, violon et piano...) ;*

— Musique de chambre à partir de 3 *(trio, quatuor, quintette..., orchestre de chambre, divertissements, sérénades) ;*

— Symphonie pour l'orchestre complet ;

— Concerto pour un soliste et l'orchestre.

Remarque. — Les sonates, quatuors, symphonies, n'ont pas obligatoirement 4 mouvements et les exemples de ces formes incomplètes sont nombreux (Mozart n'écrivit pas de sonates pour piano en 4 mouvements).

LEUR APPARITION

Elle **coïncidera avec l'avènement,** vers le milieu du XVIIIe siècle, **de tendances nouvelles** dans le langage musical :

— **Disparition de la basse continue** (d'où allègement sensible) ;

— **Emploi de nuances et signes d'expression** ;

— **Développement** du souci de répartition des timbres instrumentaux et **de l'orchestre.**

● **Sonate et musique de chambre** sont **dérivées** de la **sonate de chambre** italienne de la fin du XVIIe siècle (voir ch. 6).

KARL-PHILIP-EMM. BACH fut un des premiers à écrire des sonates classiques vers 1750, tandis que BOCCHERINI, HAYDN et MOZART imposaient la musique de chambre.

● **Le concerto remplaça le concerto grosso** par réduction du concertino à un **seul instrument.**

Le groupe orchestral (concerto grosso) est maintenant représenté par l'**orchestre symphonique complet.**

Bien que BACH et VIVALDI aient déjà écrit des concerti pour un seul soliste, ceux-ci n'apparurent qu'avec HAYDN, MOZART et BOCCHERINI sous leur forme classique.

Remarque. — Les solistes les plus fréquents sont le violon et le piano, mais tous les instruments peuvent être solistes, en particulier les instruments à vent (voir Haydn et Mozart).

Une cadence (passage de virtuosité) exécutée par le soliste, **sans accompagnement d'orchestre,** sera intercalée **à la fin du 1er mouvement,** parfois des autres.

● **La symphonie** dont l'origine est controversée, **apparut au milieu du XVIIIe siècle :**

— En **Allemagne** (à **Mannheim**), avec STAMITZ, RICHTER,

— En **Italie,** avec SAMMARTINI.

Mais c'est HAYDN qui en imposera la forme (voir précédemment).

— En **France,** GOSSEC sera le premier à écrire des symphonies.

Remarque. — Le terme de symphonie (sinfonia), ancien, désignait déjà au XVIIe siècle tout passage instrumental intercalé dans les opéras (ouverture, intermèdes, danses...).

IV. — LA FORMATION DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

DOCUMENTATION

I. — COMPOSITION DE QUELQUES GRANDS ORCHESTRES DES XVIIe et XVIIIe siècles

(Chiffres mentionnés par E. Borrel dans « L'interprétation de la musique française », ouvrage cité, sauf pour le n° 9.)

1. *Grande bande des 24 violons du Roi :*

6 dessus, 6 basses, 4 hautes-contre, 4 tailles, 4 quintes (voir N.B. ci-après).

2. *Orchestre du grand divertissement de Versailles en 1668* *(Lully) :*

30 archets, 7 clavecins-luths ou théorbes ;
8 bois (hautbois, bassons).

3. *Orchestre de la chapelle du Roi en 1692 :* *(La Lande) :*

4 dessus, 1 haute-contre, 1 taille, 1 quinte, 2 basses de violon ;
1 grosse basse de violon (voir N.B.) ;
2 flûtes, 2 bassons, 1 basse de cromorne, 3 serpents.

4. *Orchestre de l'Opéra de Paris en 1713* *(Campra) :*

12 violons, 3 hautes-contre, 2 tailles, 2 quintes, 8 basses, clavecin ;
8 hautbois, flûtes et bassons ;
Timbales.

5. *Orchestre de La Pouplinière* *(Rameau, Stamitz) :*

5 violons, 1 violoncelle, 1 contrebasse, 2 harpes, 1 clavecin ;
1 flûte, 1 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors.

6. *Orchestre du Concert spirituel en 1751 :*

16 violons, 6 basses, 2 contrebasses ;
1 orgue, 5 flûtes et hautbois, 3 bassons, 1 trompette, 2 cors ;
Timbales.

7. *Orchestre de la Chapelle du Roi en 1761 :*

17 violons, 4 quintes, 10 violoncelles, 3 contrebasses ;
2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 4 bassons, 1 trompette ;
Timbales.

8. *Orchestre du Concert spirituel en 1775* *(Stamitz, Gossec) :*

24 violons, 4 quintes, 10 basses, 4 contrebasses ;
3 hautbois, 2 clarinettes, 4 bassons, 2 cors, 2 trompettes ;
Timbales.

9. *Orchestre de Mannheim en 1777* *(rapporté par Mozart dans une lettre à son père) :*

20 violons, 4 altos, 4 violoncelles, 4 contrebasses ;
2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 4 bassons, 2 cors, trompettes ;

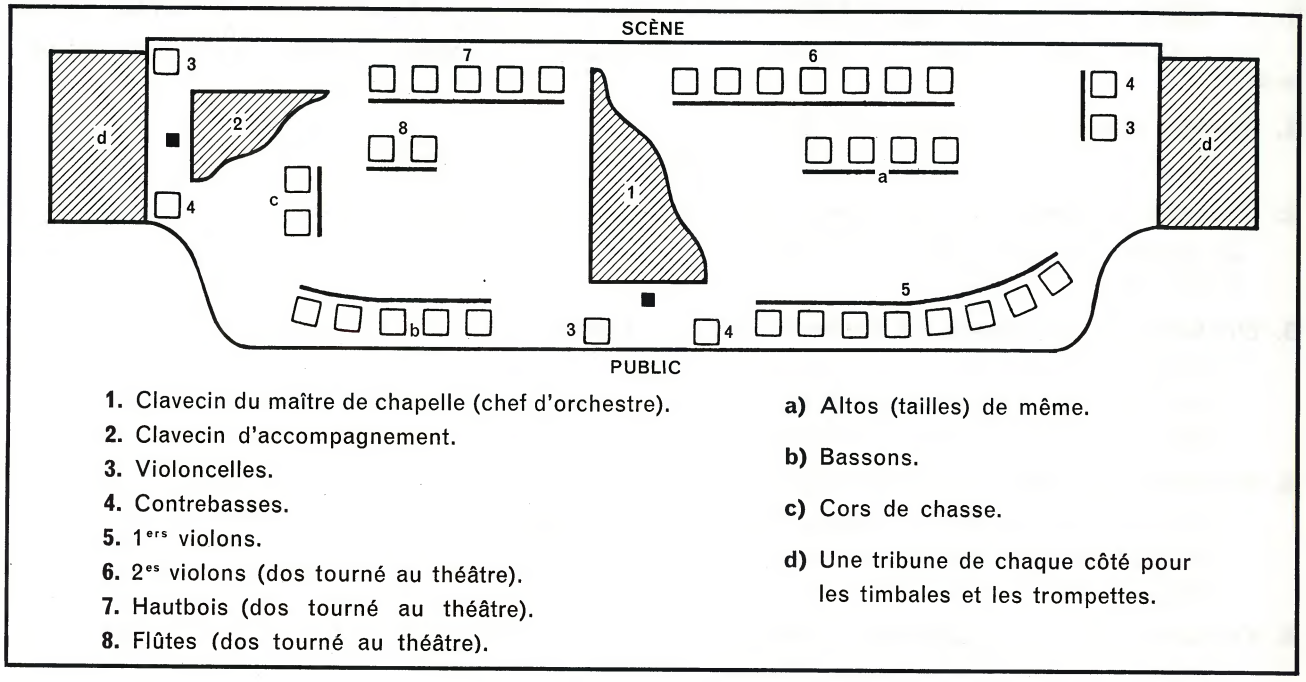
10. *Orchestre de l'Opéra de Paris en 1778* *(Gluck) :*

24 violons, 6 altos, 10 basses, 4 contrebasses ;
7 flûtes et hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 trompettes, 5 bassons.
(Trombones et timbales sont joués en surplus par d'autres instrumentistes.)

N.B. — *« Dessus » désigne les violons ; « taille, quinte, hautes-contre », différentes parties d'altos ; « basse ou basse de violon », la basse de viole ou le violoncelle ; « grosse basse de violon », la contrebasse. (Les compositeurs cités entre parenthèses ont pu utiliser à la même époque semblables orchestres.)*

II. — **DISTRIBUTION DE L'ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE DRESDE EN 1754** (alors dirigé par le compositeur d'opéras Hasse).

Reproduction d'une gravure extraite du « Dictionnaire de Musique » de Jean-Jacques Rousseau (pl. G, fig. 1).



La formation de l'orchestre (voir Cahiers d'Histoire, cl. de 6e et 5e) :

(Voir fac-similé de la première page de symphonie, page 60, et les exemples précédents d'orchestres au XVIIIe siècle.)

● **Jusque vers 1750, l'orchestre n'a pas de composition précise** (voir composition de l'orchestre d'Orfeo, de Monteverdi, ch. 2).

Il est formé d'un **ensemble de cordes** (violes, famille du violon) et d'un **clavecin** (basse continue) auxquels sont ajoutés suivant les besoins : presque toujours : **hautbois, bassons** et parfois : **flûtes, trompettes, timbales** en nombre variable.

● Peu à peu, **les instruments à vent seront groupés par deux,** tandis que **cors** et, plus tard, **clarinettes** viendront s'y ajouter (cette dernière ne se trouvant pas encore dans toutes les symphonies d'Haydn).

Seuls, les instruments de la famille du violon subsisteront dans les cordes (violons, altos, violoncelles, contrebasses) mais en nombre plus réduit qu'actuellement (voir exemples).

Le clavecin disparaîtra avec la basse continue vers 1750, époque à laquelle les **premiers concerts publics** se tiendront.

Exemple : Concerts spirituels des Tuileries, à Paris.

● **Au théâtre** (et à la chapelle), **l'évolution sera plus rapide,** puisque **cors,** cornets et même **trombones** y seront utilisés bien plus tôt que dans l'orchestre symphonique.

Beethoven introduira le premier les trombones dans la symphonie, vers 1808, tandis que Gluck les employait déjà dans « Orphée », Mozart dans « Don Juan » et même, au siècle précédent, MONTEVERDI dans « Orfeo ».

Ch. 12. — UN COMPOSITEUR : MOZART
UN INSTRUMENT : LE PIANO

I. — LES AUDITIONS

M.M. : *Andante avec Variations de la 11e sonate, Thèmes du 1er mouvement du concerto pour basson, Thèmes des 2e et 3e mouvements du concerto pour clarinette.*

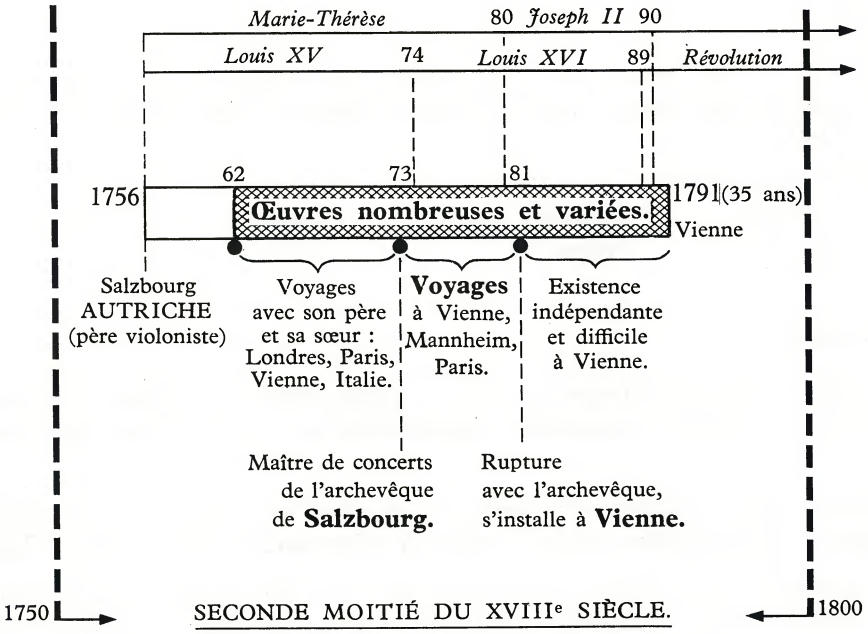
En classe : .....

31. — *Mozart.*

II. — MOZART

Voir : S.V. 4e : nos 95, 101, 104, 105, 114, 127, 128, 133.
S.p.l.T. nos 82, 83, 84.

LES ÉTAPES DE SA VIE



47. — *Fronstispice du livret de la « Flûte enchantée ».*

SES ŒUVRES

I. — MUSIQUE VOCALE

A. Religieuse :

— **Motets** *(Ave Verum)*,
— **Messes** *(Messe du couronnement)*, Requiem (inachevé).

B. Profane, pour le théâtre :

— **Opéras** (apparentés à l'opéra italien, en italien) :
Idoménée,
Les Noces de Figaro,
Don Juan,
Cosi fan tutte.

— **Singspiele** (opéras-comiques en langue allemande) :
L'Enlèvement au sérail,
La Flûte enchantée.

II. — MUSIQUE INSTRUMENTALE

A. Pour instruments seuls :

— **Sonates** pour piano (ou clavecin) : *Sonate en la majeur, dite " Marche turque "*, pour violon et piano.

B. Musique de chambre :

— **Trios** à cordes ou avec piano ;
— **Quatuors** à cordes ou avec flûte, hautbois.
— **Quintettes** dont un avec clarinette, un avec cor.
— **Divertissements, cassations, sérénades** pour divers groupements de cordes ou vents : *Sérénade en sol majeur, dite " Petite musique de nuit "*.

C. Pour orchestre :

— **Concerti** pour tous les instruments (sauf violoncelle, trompette) : piano (ou clavecin), violon, flûte, hautbois, cor, basson, flûte et harpe, symphonies concertantes pour violon et alto, pour 4 vents.

— **Symphonies** (plus de 40) :

Sol mineur	Mi bémol majeur	Haffner
Jupiter	Prague	Linz

SON RAYONNEMENT

● Malgré la **brièveté de son existence** et grâce à la **précocité** de son génie et à sa **facilité de composition, Mozart** laissa un **nombre d'œuvres considérable** qui touche à **tous les genres pratiqués à l'époque.**

● Comme HAYDN (qui le précéda et lui survécut) et, plus tard, SCHUBERT, son **origine autrichienne** lui permit de **réaliser une synthèse entre la rigueur allemande et la clarté, la légèreté italiennes.**

● Son **génie multiple** va des menuets et contredanses d'extrême jeunesse, des **pièces de salon** (sérénades, divertissements, sonates, concerti) aux **pages empreintes de grandeur, de noblesse** (symphonies Jupiter et en Sol mineur), d'**intensité dramatique** (fin de Don Juan) ou d'**émotion** (Messe de Requiem).

AUDITION ET ÉTUDE D'UN CONCERTO DE MOZART (au choix)

N.B. — Comme pour la symphonie d'Haydn, page 61, le cadre proposé ci-dessous est celui de la plupart des concertos classiques et l'élève pourra le compléter suivant l'œuvre écoutée en classe.

TITRE DU CONCERTO	*Indication de mesure et de mouvement*	*Tonalité*
● 1er **MOUVEMENT** (forme dite « sonate »)	.....	.....
→ **tutti d'orchestre** (1re exposition des thèmes)	.....	.....
A. **Exposition** (entrée du soliste) :		
1er thème *(début)*	.....	.....
2e thème	.....	.....
B. **Développement** (à partir des deux thèmes).		
A. **Réexposition** :		
1er thème ..... (voir exposition)	.....	.....
2e thème	.....	.....
— **Cadence** du soliste (de caractère improvisé).		
→ **Conclusion d'orchestre** (ou coda)	.....	.....
● 2e **MOUVEMENT** (forme « Lied »)	.....	.....
Plusieurs phrases successives et **reprise de la 1re** pour finir : *Exemple* : *A - B - A.*		
1re phrase *(début)*	.....	.....
(Parfois, cadence du soliste à la fin.)		
● 3e **MOUVEMENT** (forme « rondo »)	.....	.....
Refrain	.....	.....
(Joué par le soliste et l'orchestre.) Intercalé entre **plusieurs couplets** différents. **Cadence** du soliste (facultative) juste avant la dernière reprise du refrain par l'orchestre. *Exemple* : *Refrain, couplet* 1, *refrain, couplet* 2, *cadence, refrain.*		

Remarques :

1° Le premier mouvement d'un concerto ne possède pas d'introduction lente, comme c'était souvent le cas pour une symphonie.

2° Le concerto n'a pas de menuet. Sa forme est celle de la symphonie, réduite aux mouvements 1, 2 et 4.

3° Le finale adopte parfois, mais plus rarement que dans la symphonie, la forme dite « sonate ».

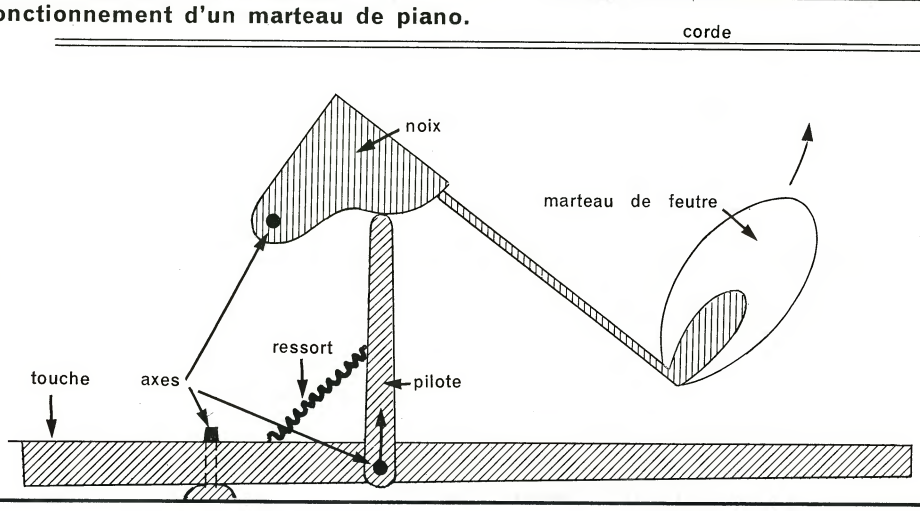
III. — L'AVÈNEMENT DU PIANO

DESCRIPTION ET FONCTIONNEMENT (sous son aspect actuel)

● Il peut **adopter deux formes :**
— Droit (cordes sur plan vertical) ;
— A queue (cordes sur plan horizontal).
Mais, dans les deux cas, **le principe de fonctionnement reste le même :**
Les cordes sont frappées par un marteau de feutre.

Schéma simplifié du fonctionnement d'un marteau de piano.

En appuyant sur la touche, le pilote monte, poussant la noix qui pivote et entraîne le marteau vers le haut. Celui-ci va frapper la corde et retombe grâce au système complexe d'échappement (non représenté sur le schéma).



● Contrairement à l'orgue ou au clavecin, **il n'a qu'un seul clavier,** mais celui-ci est un peu plus grand : 7 octaves au lieu de 5.

Ses **2 pédales** (parfois 3) ne jouent pas le même rôle que celles du clavecin.
Elles servent :
— Soit à **assourdir les sons** (sourdine) ;
— Soit à **en prolonger la résonance** lorsque le doigt quitte la touche.

15. — *Clavicorde italien du* XVIe *siècle.*

L'APPARITION DU PIANO AU XVIIIe siècle

● Comme le clavecin, le piano est issu de l'**antique cithare,** mais par l'intermédiaire du **tympanon médiéval** (voir Livre de 5e), sorte de cithare dont on frappait les cordes, puis du **clavicorde.**

On attribue la construction du **premier piano** au facteur (constructeur de clavecins) **italien** CRISTOFORI, vers 1711.

Il s'agissait d'une sorte de clavecin dans lequel le sautereau était remplacé par un marteau.

● Des facteurs français *(Silbermann, Erard)*, anglais *(Zumpe)* et allemands *(Stein, voir lecture)* **perfectionneront l'instrument durant tout le XVIIIe siècle.** Bach semble s'y être intéressé mais **ce n'est qu'à la fin du siècle que son développement éclipsera le clavecin.**

Remarque. — Le piano droit n'apparaîtra qu'au début du XIXe siècle et le XVIIIe ne connaîtra guère que des pianos de même forme que le clavecin (à queue) ou carrés. Des pédales existaient dans le modèle de Cristofori mais elles ne joueront leur rôle actuel qu'à partir du XIXe siècle, les pianos de la fin du XVIIIe siècle n'en ayant pas pour la plupart (voir gravures).

LES RAISONS DE SON ADOPTION AUX DÉPENS DU CLAVECIN

Elles tiennent essentiellement dans ses possibilités de :

● **Faire des nuances** (d'où son nom exact de piano-forte), ce qui explique l'intérêt qu'il suscita à une époque où l'emploi des nuances et de l'expression s'installait dans la musique (voir ch. précédent, p. 62).

● **Prolonger la résonance et maintenir les sons,** d'où une sécheresse moins grande qu'avec un clavecin.

16. — *Piano-forte du* XVIIIe *siècle.*

LES PREMIERS COMPOSITEURS POUR PIANO

● Ils n'apparurent qu'à **l'extrême fin du XVIIIe siècle** et **au début du XIXe** (et seront étudiés dans le Cahier d'Histoire de 3e), mais KARL-PHILIP-EMMANUEL et JEAN-CHRÉTIEN BACH, HAYDN, MOZART écrivirent et jouèrent leurs œuvres soit au **clavecin,** soit au **piano-forte.**

CLEMENTI fut un des premiers, à la fin du siècle, à composer exercices et études pour le piano, et **ce n'est qu'avec** BEETHOVEN (et ses 32 sonates pour piano) **qu'un style exclusivement pianistique s'imposa dans la musique.**

IV. — LECTURES

(Extraites de la « *Correspondance* » *de Mozart.* Traduction de H. DE CURZON. Ed. PLON.)

MOZART, SALZBOURG ET SON ARCHEVÊQUE

Juillet 1778 : *« Voilà encore une des raisons essentielles qui me rendent Salzbourg odieux... C'est cette musique de cour, grossière, débraillée, débauchée... Non, un honnête homme, qui a de l'usage, ne peut vivre avec ces gens-là !*

A Salzbourg, chacun commande... et personne... Si je devais m'en mêler, il me faudrait liberté entière... Le grand maître de la cour devrait n'avoir rien à me dire à l'égard de la musique, en tout ce qui concerne la musique. Un cavalier ne peut pas faire le maître de chapelle, tandis qu'un maître de chapelle peut bien être un cavalier... »

Août 1778 : *« Vous savez, excellent ami, combien Salzbourg m'est odieux !... Non pas seulement à cause des injustices que mon père et moi y avons subies, ce qui serait déjà assez pour oublier complètement un pareil lieu, pour l'arracher complètement de ses pensées... »*

« Vous allez peut-être me comprendre mal, et croire que Salzbourg est trop petit à mes yeux ? — Vous vous tromperiez fort !... J'ai déjà exposé à mon père quelques-unes de mes raisons là-dessus ; en attendant, contentez-vous de celle-ci : que Salzbourg n'est pas un endroit favorable à mon talent !... D'abord, les gens qui sont de la musique ne jouissent d'aucune considération ; et, en second lieu, on n'y entend rien : pas de théâtre, là, pas d'opéra ! — S'il arrivait qu'on en voulût vraiment jouer un, qui donc le chanterait ?... Depuis quelque cinq ou six ans, l'orchestre de Salzbourg a toujours été riche en éléments inutiles..., superflus, ... et très pauvre, au contraire, en éléments nécessaires, complètement dépourvu des plus indispensables. »

32. — *Léopold Mozart et ses enfants.*

Coller ici le bord gauche de la gravure n° 74.

9 mai 1781 : *« Quand je me présentai devant lui (l'archevêque de Salzbourg), voici son premier mot : « Eh bien ! quand part ce garçon ? » — « Je voulais (répondis-je) partir cette nuit, mais la place était déjà prise... » Alors le voici qui poursuit tout d'une haleine : ... que je suis le drôle le plus débauché qu'il connaisse... ; que personne ne le sert aussi mal que moi... qu'il me conseille de partir dès aujourd'hui, sans quoi il écrira chez lui que mon traitement est supprimé. Impossible de placer un mot : cela allait comme un incendie... J'écoutais tout cela avec calme... Il m'a menti à la face en me parlant de mes cinq cents florins de traitement... Il m'a appelé un gueux, un pouilleux, un crétin... Oh ! je ne pourrais tout vous écrire... A la fin, comme mon sang était arrivé à une trop forte ébullition, je dis : « Alors, votre Altesse n'est pas contente de moi ? » — « Quoi ! il veut me menacer, ce crétin ?... Voilà la porte ! la voilà ! Avec un pareil misérable garçon, je ne veux plus avoir rien à faire... » Pour finir, je repartis : « Et moi avec vous rien non plus ! » — « Alors, qu'on file ! » Et moi, en me retirant : « Que les choses en restent là : demain vous recevrez ma démission par écrit. »*

12 mai 1781 : *« Je veux seulement formuler ici le reproche essentiel qui m'a été adressé sur mon service... Je ne savais pas que j'était un valet de chambre, et c'est ce qui m'a cassé le cou... J'aurais dû, tous les matins, gaspiller quelque deux heures dans l'antichambre... Sans doute, on m'a dit assez souvent que je devais me faire voir... Mais je n'ai jamais pu me rappeler que ce fut en quoi consistait mon service et me bornais à venir, exactement, lorsque l'Archevêque me faisait appeler...*

Maintenant, je veux, brièvement, vous confier mon irrévocable résolution, mais de façon que l'univers entier puisse l'entendre... Si je pouvais obtenir deux mille florins au service de l'archevêque de Salzbourg, et mille seulement dans un autre lieu, ... j'irais pourtant en cet autre lieu... Car, pour les autres mille florins, je jouirais de ma santé et de ma satisfaction d'humeur. »

26 mai 1781 : *« Ce n'est pas l'oisiveté que j'aime, mais le travail... A Salzbourg, oui, c'est vrai, il m'a coûté un effort. je pouvais à peine m'y résoudre. Pourquoi ?... Parce que mon âme n'était pas satisfaite : vous m'avouerez bien, vous-même, qu'à Salzbourg — au moins pour moi — il n'y a pas pour un kreutzer de divertissement ! Il y a beaucoup de gens que je ne veux pas fréquenter... et pour la plupart des autres... je suis trop peu de chose. Mon talent n'y trouve aucun encouragement... Si je joue, ou si l'on exécute quelque chose de ma composition, c'est comme si la table et les sièges étaient les seuls auditeurs. Au moins, s'il y avait là un théâtre qui valût quelque chose !... Car c'est en quoi consiste tout mon divertissement ici (à Vienne). »*

MOZART ET LA FRANCE (VOYAGE A PARIS EN 1778-1779)

1er mai 1778 : *« Vous m'écrivez que je dois faire bravement des visites, pour former de nouvelles connaissances ou renouveler les anciennes. Mais c'est une chose impossible. A pied, c'est partout trop loin... ou trop sale : car, à Paris, c'est une boue indescriptible. En voiture, on a l'honneur de dépenser tout de suite quatre à cinq livres par jour, et pour rien, car les gens font force compliments, mais c'est tout ce qu'on en a. Ils m'invitent pour tel ou tel jour ; je joue, on s'écrie : « Oh ! c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant ! » Et puis adieu ! J'ai ainsi dépensé assez d'argent ici, au début, ... et souvent sans profit, car je ne rencontrais pas les gens... Les Français sont bien loin d'avoir autant de politesse qu'il y a quinze ans. Ils frisent maintenant la grossièreté et sont abominablement orgueilleux...*

S'il y avait un lieu, ici, où les gens eussent des oreilles, un cœur pour sentir ; s'ils comprenaient seulement quelque chose à la musique, s'ils avaient du goût, je rirais cordialement de toutes ces choses-là. Mais je ne suis entouré que de brutes et de bestiaux (en fait de musique, s'entend). Comment, du reste, pourrait-il en être autrement ? Ils ne sont pas autrement dans toutes leurs actions, leurs mobiles et leurs passions... Il n'y a pas, au monde, un endroit comme Paris. Ne croyez pas que je me monte la tête quand je parle ainsi de la musique ici. Adressez-vous à qui vous voudrez — sauf à un Français de naissance — on vous en dira tout autant. Enfin, je suis ici ; je dois tenir bon, et cela pour l'amour de vous (il écrit à son père). Je rendrai grâce au Tout-Puissant si j'en reviens avec mon goût intact... »

31 juillet 1778 : *« Ce qui me donne ici le plus de dépit, c'est que ces niais de Français croient que je n'ai encore que sept ans, parce qu'ils m'ont vu d'abord à cet âge-là... C'est parfaitement exact : Mme d'Epinay me l'a dit très sérieusement... En sorte qu'on me traite ici comme un débutant..., excepté les gens de la musique, qui pensent autrement ; mais quoi ? c'est la foule qui fait tout ! »*

MOZART ET LES PIANOS DU FACTEUR ALLEMAND STEIN

Octobre 1777 : *« Avant d'avoir vu quelque chose de la façon de Stein, c'était les pianos de Spath que j'aimais le mieux ; mais, à présent, je dois donner la préférence à ceux de Stein, car ils étouffent la résonance beaucoup mieux que ceux de Ratisbonne. Quand je frappe fort, je puis laisser le doigt sur la touche, ou le relever : le son cesse au moment même où je le fais entendre. Je puis faire des touches ce que je veux : le son est toujours égal ; il ne tinte pas désagréablement, il n'est pas trop fort, ou trop faible, ou tout à fait manquant... non, il est partout bien égal... Ses instruments ont surtout cet avantage sur les autres qu'ils sont faits à échappement. Or, sur cent facteurs de pianos, pas un ne s'occupe de cela ; et pourtant, sans échappement, il est absolument impossible qu'un piano ne tinte pas, ou ne continue pas à vibrer après coup. Ses marteaux, quand on appuie sur les touches, retombent dans le moment même qu'ils frappent les cordes placées au-dessus d'eux, soit que l'on continue à presser la touche, soit qu'on la laisse aller.*

Quand Stein a terminé un de ces pianos, il s'y assied d'abord et essaie toute espèce de passages, de traits et d'intervalles, puis il polit, il travaille, jusqu'à ce que l'instrument rende bien tout, car il ne travaille que dans l'intérêt de la musique, et non pas pour son seul intérêt propre ; sans quoi, il aurait tout de suite fini... Et en effet, ses pianos sont réellement solides. Il se porte garant que la table d'harmonie ne se brisera ni n'éclatera. Quand il a terminé celle d'un piano, il l'expose à l'air, à la pluie, à la neige, à l'ardeur du soleil, à tous les diables... pour qu'elle éclate : et alors il y colle de petits morceaux de bois, pour qu'elle devienne tout à fait solide et résistante. Il est enchanté si elle se fend, car, désormais, on peut être assuré qu'il ne lui arrivera plus rien. Souvent, il y fait lui-même des incisions pour la recoller ensuite et la rendre bien solide. »

MOZART ET L'OPÉRA

Septembre 1781 *(à propos de « l'Enlèvement au sérail ») : « Comme les passions, violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'à exciter le dégoût, et comme la musique, même dans la situation la plus terrible, ne doit jamais offenser l'oreille mais, pourtant, là encore, la charmer, et donc rester toujours de la musique, je n'ai pas choisi ici un ton étranger à celui de fa (qui est le ton de l'air), mais un ton apparenté : non le plus voisin, ré mineur, mais le plus éloigné, la mineur...*

Et la conclusion, alors, fera beaucoup de bruit. C'est vraiment tout ce qui convient à un finale d'acte... Plus on fait de bruit, mieux cela va... et plus c'est court, mieux cela va aussi... Il faut que les gens ne se refroidissent pas dans leurs applaudissements... »

Octobre 1781 *(à propos de la même œuvre) : « Dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit fille obéissante de la musique... Pourquoi les opéras bouffes italiens plaisent-ils donc partout ? avec tout ce que leurs livrets renferment de misérable ? — Et même à Paris... j'en ai été moi-même témoin — c'est que la musique y règne sans partage... et dès lors on oublie tout le reste.*

Le mieux, c'est quand un bon compositeur, qui comprend le théâtre et qui est lui-même en état de suggérer des idées, se rencontre avec un judicieux poète, un vrai Phénix... C'est alors qu'on ne doit pas s'inquiéter du suffrage des ignorants ! Les poètes me font un peu l'effet des trompettes, avec leurs farces de métier !... si, nous autres compositeurs, nous voulions suivre toujours si fidèlement nos règles (qui étaient bonnes autrefois, quand on ne savait rien de mieux qu'elles), nous ferions tout juste d'aussi médiocre musique qu'ils font de médiocres livrets... »

Février 1783 : *« Je ne crois pas que l'opéra italien puisse se soutenir longtemps... et moi, je tiens aussi pour l'opéra allemand... : même s'il me coûte plus de peine, je l'aime encore mieux... Chaque nation a son opéra... : pourquoi, nous autres Allemands, ne l'aurions-nous pas ?... la langue allemande n'est-elle pas aussi chantante que la française et que l'anglaise... plus chantante que la russe ? »*

Juin 1783 : *« C'est la musique qui est l'élément essentiel dans l'opéra... et dès lors, si l'œuvre doit réussir... il faudra qu'il (l'abbé Varesco, librettiste d'Idoménée) me modifie, qu'il me refonde les choses autant et aussi souvent que je voudrai, et qu'il n'en fasse pas à sa tête, qui n'a pas la moindre pratique ni connaissance du théâtre... »*

INDEX ALPHABÉTIQUE DES FORMES MUSICALES EN USAGE AUX XVIIe et XVIIIe siècles.

Nom	Définition	Principaux compositeurs	Page
CANTATE	Œuvre **vocale** de dimensions réduites, **religieuse** ou **profane,** non représentée, comprenant : — Récitatif et airs (*peu de chanteurs*) ; — Ensembles (*duos le plus souvent*) ; — Chœurs *(et chorals dans la cantate d'église);* — Un orchestre réduit.	*Religieuses :* BUXTEHUDE, BACH. *Profanes :* CLÉRAMBAULT, CAMPRA, BERNIER, BACH.	41
CASSATION	(Voir musique de chambre et sérénade.)		62
CHORAL	Prière du culte **Protestant,** formée de **Phrases courtes et simples** terminées par un temps de repos (point d'orgue). Il peut être **vocal** (cantates, passions) ou **instrumental** (orgue).	PACHELBEL, BUXTEHUDE, BACH.	45
COMÉDIE-BALLET	Comédie (parlée) à laquelle est **adjointe une partie musicale** comprenant surtout des **entrées dansées** (ballets) et, parfois, une **ouverture** et des **parties chantées intercalées** dans le texte de la comédie.	LULLY, M.-A. CHARPENTIER.	15
CONCERTO	Œuvre **instrumentale** dans laquelle **un soliste dialogue avec un orchestre.** Il est en trois **mouvements** : • assez vif (allegro) ; • lent ; • rapide (finale). **Une cadence de virtuosité** vient se placer à **la fin du premier mouvement.**	*Avant* 1750 : VIVALDI, BACH, LECLAIR, HAENDEL, TELEMANN. *Après* 1750 : HAYDN, MOZART.	34 62
CONCERTO GROSSO	Genre de concerto formé d'**un groupe de solistes** *(concertino)* qui **dialogue avec un orchestre à cordes** *(concerto grosso ou ripieno).* Il précéda historiquement le concerto et disparut vers 1750.	CORELLI, VIVALDI, BACH, HAENDEL.	34
DIVERTISSEMENT	(Voir musique de chambre et sérénade.)		62
FUGUE	Forme complexe dans laquelle **un thème** *(ou sujet)* est **exposé par entrées successives des voix** *(ou parties)* puis **développé** en une série de divertissements. Elle peut être **vocale** (chœurs des *oratorios, cantates, passions)* ou **instrumentale** *(pour orgue, clavecin).*	BUXTEHUDE, BACH, HAENDEL.	45
MESSE	Œuvre **vocale religieuse catholique** écrite sur le texte **latin** de l'ordinaire de la messe *(office des morts pour le requiem).* Elle est en cinq parties (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) et peut se présenter **soit sous forme uniquement chorale,** soit **avec soli, chœurs et orchestre.**	BACH, HAYDN, MOZART.	

Nom	Définition	Principaux compositeurs	Page
MOTET	Œuvre **vocale religieuse analogue à la messe** (voir précédemment) **dans ses éléments musicaux** mais écrite sur tout autre texte liturgique (latin), que celui de la messe *(Te Deum, De Profundis, Ave Maria, Stabat Mater...)*.	M.-A. CHARPENTIER, COUPERIN, LA LANDE, CAMPRA, RAMEAU, PERGOLÈSE, MOZART.	
MUSIQUE DE CHAMBRE	Terme qui s'applique à **toutes les œuvres instrumentales écrites pour un nombre réduit d'instruments** *(trio, quatuor, quintette, sextuor..., sérénade, divertissement, cassation)*. Leur **forme est celle en quatre mouvements de la sonate** (voir ce mot), laquelle peut-être elle aussi incluse dans la musique de chambre.	*Avant* 1750 : CORELLI, SCARLATTI, VIVALDI, PURCELL, HAENDEL, BACH, TELEMANN, COUPERIN. *Après* 1750 : K.-Ph. et J.-Ch. BACH, HAYDN, MOZART, BOCCHERINI.	34 62
OPÉRA	Œuvre **vocale profane, représentée,** divisée comme la tragédie classique en **actes** et chaque acte en **scènes.** Le texte servant de base à sa composition est le **livret.** Ses **éléments sont** : — Le récitatif ; — Les airs ; — Les ensembles *(duos, trios, quatuors...)*; — Les chœurs ; — Les fragments orchestraux *(ouverture, ritournelles, danses)*. **L'orchestre accompagne tous les éléments chantés sauf le récitatif « Secco ».**	MONTEVERDI, A. SCARLATTI, HAENDEL, HASSE, JOMELLI, LULLY, CAMPRA, RAMEAU, GLUCK, MOZART.	10 15 29 54
OPÉRA-BALLET	Il contient les **mêmes éléments que l'Opéra** mais avec une **importance beaucoup plus grande de la danse** (entrées de ballet). C'est une **forme exclusivement française.**	CAMPRA, DESTOUCHES, RAMEAU.	15
OPÉRA-BOUFFE	En **Italie,** intermède **comique** intercalé entre les actes d'un **opéra dont il emprunte les éléments** (sauf chœurs et danses). Mais son **caractère est léger et son rythme vif.**	PERGOLÈSE.	56
OPÉRA-COMIQUE	Forme **française voisine de l'Opéra Bouffe** mais dans laquelle **le récitatif est remplacé par du parlé.** Le sujet en est lui aussi **léger,** voire, au début, **parodique.**	DALAYRAC, PHILIDOR, MONSIGNY, GRÉTRY.	56
ORATORIO	Œuvre **vocale dramatique** qui contient les **mêmes éléments que l'opéra** mais **sur un sujet religieux et non représenté. Les chœurs y jouent un rôle important.**	SCHUTZ, CARISSIMI, HAENDEL, HAYDN.	41

Nom	Définition	Principaux compositeurs	Page
PASSION	Œuvre **vocale religieuse** empruntant à l'oratorio *(soli, chœurs, orchestre)*, à la cantate *(chorals)* et comprenant un **récitant** *(chanté en récitatif)*. Elle a pour sujet **La Passion du Christ d'après les évangiles.**	SCHUTZ, BACH.	
QUATUOR	Forme de musique de chambre pour **quatre instruments,** le plus souvent : — 2 *violons, alto, violoncelle (à cordes);* — *violon, alto, violoncelle, piano (avec piano).*	HAYDN, MOZART.	62
QUINTETTE	Forme de musique de chambre pour **cinq instruments,** le plus souvent : — *quatuor à cordes plus piano ou contrebasse;* — *flûte, hautbois, clarinette, cor, basson.*	HAYDN, MOZART, BOCCHERINI.	62
SÉRÉNADE	Œuvre de musique de chambre écrite pour un **groupe réduit de cordes** ou **de vents** et destinée en principe à des concerts du soir.	HAYDN, MOZART.	62
SONATE	Œuvre pour **un seul instrument ou un instrument accompagné** (par le clavecin ou le piano). **A l'origine suite en quatre parties, elle prend à partir de 1750 une forme précise qui sera celle de la symphonie et de la musique de chambre** : 1. Allegro *(forme « sonate » à deux thèmes);* 2. Lent *(forme « Lied » ou thème et variations);* 3. Menuet *(avec trio et da capo);* 4. Finale vif *(forme « sonate » ou rondo).*	*Avant* 1750 : CORELLI, PURCELL HAENDEL, BACH. COUPERIN, LECLAIR, SCARLATTI. *Après* 1750 : K.-Ph.-Emm. BACH, HAYDN, MOZART	34 62
SUITE	Succession de **mouvements de danses, lents** et **vifs alternés, en nombre variable mais dans une même tonalité.** Elle peut être écrite **pour instrument seul** *(luth, clavecin)* ou **pour orchestre. Elle cédera la place à la sonate vers 1750.**	COUPERIN, RAMEAU, PURCELL, HAENDEL, BACH, TELEMANN, CORELLI.	23
SYMPHONIE	Œuvre **pour orchestre complet, en quatre mouvements de même forme que la sonate** (voir plus haut).	STAMITZ, GOSSEC, SAMMARTINI, HAYDN, MOZART.	62
TRIO	Œuvre de musique de chambre **pour trois instruments,** le plus souvent : — *Violon, alto, violoncelle (à cordes);* — *Violon, violoncelle, piano (avec piano).*	HAYDN, MOZART.	62
VARIATION	Procédé d'écriture musicale qui consiste à **partir d'un thème et le modifier** (mélodie, rythme) **sans que celui-ci soit complètement perdu de vue.** Elle peut être **incluse dans la suite** *(double)*, **la sonate** *(second mouvement)*, **la musique de chambre et la symphonie,** mais aussi **constituer une forme indépendante.**	CORELLI, PURCELL BACH, HAENDEL, HAYDN, MOZART.	

INDEX ALPHABÉTIQUE DES COMPOSITEURS CITÉS

Noms

Albinoni ... 35
Bach Jean-Chrétien ... 45, 52, 69
Bach Jean-Sébastien 23, 24, 26, 29, 34, 35, 39, 40, 41, 43, **44, 45,** 48, 49, 50, 51, 52
Bach Karl-Philip-Emmanuel ... 49, 52, 62, 69
Bach Wilhelm-Friedmann ... 45, 52
Beaujoyeulx (Baltazarini) ... 7
Beethoven ... 42, 60, 64, 69
Berlioz ... 29, 55
Bésard ... 6, 25
Boccherini ... 62
Boesset ... 15
Buxtehude ... 41, 45, 48, 49
Byrd ... 5, 41
Cabezon ... 6
Caccini ... 11
Cambert ... 16
Campra ... **16,** 29, 30, 41, 63
Carissimi ... 41
Cavalieri ... 41
Cavalli ... 11, 15
Cesti ... 11, 15
Charpentier Marc-Antoine ... **16,** 41
Chambonnières (champion de) ... 26
Cimarosa ... 56
Clementi ... 69
Clérambault ... 41, 49
Corelli ... 24, **33, 34,** 35, 36, 39
Costeley ... 5
Couperin François 17, 18, **22, 23,** 24, 26, 27, 35, 49
Couperin Louis ... 26
Cristofori ... 68
Dalayrac ... 57
Daquin ... 49
Destouches ... 16, 30
Dowland ... 25, 39
Francesco da Milano ... 6
Frescobaldi ... 24, 26, 49
Froberger ... 49
Gabrieli Giovanni ... 6
Galilei ... 11
Gaultier Denis ... 25
Geminiani ... 35
Gluck ... 9, 10, 29, **53,** 54, 55, 63, 64
Gossec ... 62, 63
Grétry ... 57
Grigny (de) Nicolas ... 49
Guesdron ... 15
Hændel 23, 24, 26, 29, 34, 35, **38, 39,** 42, 47, 48, 49
Hasse ... **11,** 30, 37
Haydn Joseph ... 41, **59, 60,** 62, 66, 69

Noms

Janequin ... 5
Jomelli ... 11
Josquin des Prés ... 5
La Lande (de) Michel-Richard ... 17, **18,** 30, 63
Landini ... 6
Lassus (de) Roland ... 5
Leclair ... 35, 36
Le Jeune Claude ... 5
Locatelli ... 36
Loeillet ... 35
Lully **14, 15,** 17, 18, 19, 20, 21, 27, 29, 30, 39, 63
Marais ... 36
Méhul ... 55
Monsigny ... 57
Monteverdi ... **9,** 10, 11, 15, 64
Mouret ... 16
Mouton ... 25
Mozart ... 9, 55, 57, 62, 63, 64, **65, 66,** 69
Pachelbel ... 49
Palestrina ... 5
Paumann ... 6
Pergolèse ... 56, 58
Philidor ... 57
Piccini ... 11, 29
Pugnani ... 36
Purcell ... 24, 26, 35, **38, 39,** 49
Peri ... 11
Rameau 18, 23, 24, 26, **28, 29,** 30, 31, 34, 35, 39, 47, 49, 63
Reincken ... 49, 51
Richter ... 62
Rossi Luigi ... 11, 13, 15
Rousseau Jean-Jacques ... 31, 57
Sammartini ... 62
Scarlatti Alexandre ... **11,** 41, 58
Scarlatti Dominique ... 24, **26,** 47
Scheidt ... 49
Schubert ... 60, 66
Schütz ... 41
Spontini ... 55
Stamitz Johann ... 62, 63
Stradella ... 41
Sweelinck ... 6
Tartini ... 30, 36
Telemann ... 24, 34, 35, 48
Titelouze ... 49
Torelli ... 35
Vittoria ... 5
Vivaldi ... 29, **33, 34,** 35, 36, 37, 39, 47, 62
Wagner ... 9, 55

En italiques : Compositeurs des XVIIe et XVIIIe siècles cités dans l'ouvrage.
En gras : Compositeurs importants qui sont l'objet d'une étude détaillée.
En minuscules : Compositeurs appartenant à d'autres époques mais cités dans l'ouvrage.

Gravure n° 75.

Gravure n° 76.

Gravure n° 77.

Gravure n° 78.

2e PARTIE

NOTRE CAHIER DE MUSIQUE ET D'ACTIVITÉS PERSONNELLES

TABLE DES MATIÈRES

Pages

1re PARTIE : La musique aux XVIIe et XVIIIe siècles :

	Les compositeurs	Les formes	Les instruments et les époques	
Ch. 1	Revision : la musique à la fin du XVIe siècle			5
Ch. 2	Monteverdi			9
		L'opéra italien		10
Ch. 3	Lully			14
		L'opéra français de Lully à Rameau		15
			La musique à Versailles	16
Ch. 4	Fr. Couperin			22
		La suite		23
			Le luth et le clavecin	25
Ch. 5	Rameau			28
			Les rivalités franco-italiennes	29
Ch. 6	Corelli et Vivaldi			33
		Sonate et concerto avant 1750		34
			Le violon	35
Ch. 7	Purcell et Hændel			38
		L'oratorio et la cantate		39
			La musique anglaise	39
Ch. 8	J.-S. Bach			43
		Le choral et la fugue		45
			L'orgue	48
Ch. 9	Gluck			53
		L'opéra à la fin du XVIIIe siècle		54
Ch. 10		Opéra bouffe et opéra-comique		56
Ch. 11	Haydn			59
		Les grandes formes classiques après 1750		60
			Formation de l'orchestre	63
Ch. 12	Mozart			65
			L'avènement du piano	68

Index alphabétique des formes utilisées aux XVIIe et XVIIIe siècles 72

Index alphabétique des compositeurs cités 75

2e PARTIE

Nos chants étudiés en classe, etc. 78

Nos activités personnelles 85

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE 1600 A 1800 ..... 46 et 47

FICHES DOCUMENTAIRES

— 6 FICHES ENCARTÉES A LA FIN DU CAHIER.

ÉTABLISSEMENT : .....

.....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

.....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Ses principales œuvres: .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : .....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

Ses principales œuvres: .....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : .....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

Ses principales œuvres: .....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : .....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

Ses principales œuvres: .....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : .....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

Ses principales œuvres: .....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : .....

.....

N° .....

NOM : .....

CLASSE : .....

Titre de l'œuvre : .....

.....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Nom du compositeur : .....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : .....

Ses dates (avec siècle) : .....

Quelques aspects de sa vie : .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Ses principales œuvres: .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

Couverture : Groupe de musiciens au début du XVIIIe siècle parmi lesquels le flûtiste Michel de LA BARRE et le violiste Marin MARAIS. *Tableau attribué à RIGAUD.*

(Collection A. Meyer.)